



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

**“TRANSCRIPCIÓN DE PIANO A GUITARRA Y EJECUCIÓN DE SEIS OBRAS
REPRESENTATIVAS DEL PASILLO ECUATORIANO”**

Trabajo de Titulación previo a la
obtención del Título de Licenciado
en Instrucción Musical.

AUTOR:

Cristhian Xavier Morocho Vallejo.

CI: 010473257-3

DIRECTOR:

Msc. Diego Patricio Pacheco Barrera.

CI: 0102444411

Cuenca – Ecuador

2017

RESUMEN

El presente trabajo está enfocado en el proceso de transcripción de piano a guitarra, efectuando un análisis armónico, melódico y estructural, obteniendo un trabajo técnico en donde se respete en lo posible todo lo referente a: estructura, armonía, ritmo, movimientos contrapuntísticos, matices y formas de ejecución propias, es decir, que el resultado de la obra en guitarra no se aleje demasiado de la versión original, pero que genere un trabajo vinculado a la técnica empleada en la guitarra y que se pueda utilizar como material de estudio para alumnos de nivel intermedio.

Por otro lado, es necesario conocer la historia del pasillo Ecuatoriano, aquellos aspectos más importantes como el lugar de donde procedió el género, su llegada al Ecuador y cómo fue que se estableció y logró convertirse en un símbolo musical característico de nuestro país. Cabe recalcar que con la creación del Conservatorio de Música de Quito se logró formar a través de los años ha grandes maestros dedicados al estudio y difusión del pasillo como género característico del Ecuador.

La evolución de la guitarra está marcada a través del tiempo por varios instrumentos semejantes como la cítara, el laúd, la mandolina, etc. hasta finalmente el año 1760, cuando Fray Miguel García, conocido como el padre Basilio presento por vez primera una guitarra de seis cuerdas. Desde entonces este instrumento ha tenido gran acogida en muchos países alrededor del mundo como Ecuador.

Palabras claves: GUITARRA, COMPOSITORES, INTERPRETES, PASILLO ECUATORIANO, ANÁLISIS, GÉNERO MUSICAL, INSTRUMENTOS, TÉCNICA, PASILLO POETICO, ARMONÍA, TRANSCRIPCIÓN.

ABSTRACT

The present work is focused on the process of transcribing six guitar pieces of our Musical genres, Ecuadorian Pasillo, which constitutes the best referent of the music in our country; performing a harmonic, melodic and structural analysis. This technical work respects the structure, harmony, rhythm, contrapuntal movements, nuances and forms of execution typical of each original musical piece. In addition, it is intended that the technique used in the guitar to be visualized and that the result of this transcription can be used as study material for students of intermediate level.

On the other hand, it is necessary to know the history of the Ecuadorian Pasillo, especially the most important aspects such as, where the genre came from, its arrival in Ecuador and how it was established and achieved to become a musical symbol characteristic of our country. It is necessary to emphasize that the creation of the Conservatory of Music in Quito has formed over the years great authors, composers and interpreters dedicated to the study and diffusion of the Ecuadorian Pasillo.

The evolution of the guitar is marked over time by many similar instruments, such as the zither, the lute, the mandolin, vihuela, etc. Finally, in the year 1760, Fray Miguel Garcia known as “Padre Basilio” presented for first time a six-string guitar. Since then, this instrument has been well received in many countries around the world like Ecuador.

Keywords: GUITAR, COMPOSERS, INTERPRETERS, ECUADORIAN PASILLO, ANALYSIS, MUSICAL GENRE, INSTRUMENTS, TECHNIQUE, POETIC PASILLO, HARMONY, TRANSCRIPTION.



Contenidos:

INTRODUCCIÓN.....	10
OBJETIVO GENERAL.....	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	11
1 Capítulo I:.....	12
Reseña histórica del pasillo ecuatoriano.	12
1.1 Origen y Evolución del Pasillo Ecuatoriano.....	12
1.2 Principales intérpretes del pasillo ecuatoriano.	14
1.3 Pasillos ecuatorianos realizados para piano y otros instrumentos.....	21
1.4 La inclusión de la guitarra en el pasillo ecuatoriano.	24
2 Capítulo II:.....	26
La Guitarra.....	26
2.1 Historia de la Guitarra.....	26
2.2 La guitarra de concierto.....	35
2.3 Escritura utilizada para la guitarra.	36
2.3.1 Técnicas de ejecución más utilizadas en la guitarra.....	45
3 Capítulo III:	52
Selección de las obras para la transcripción a guitarra.....	52
3.1 Descripción de las obras seleccionadas.....	52
3.2 Obras y Compositores.	54
3.2.1 Carlos Solís Moran.....	54
3.2.2 Sante Lo Priore	59
3.2.3 Inés Jijón.....	62
3.2.4 Francisco Paredes Herrera.....	64
4 Capítulo IV:.....	67
4.1 Análisis de las partituras de piano.....	68
4.1.1 Pasillo: Tierra Mía.....	68
4.1.2 Pasillo: “Horas de Pasión”.....	74



4.1.3	Pasillo: “La Oración del Olvido”	81
4.1.4	Pasillo: “Vamos Linda”	86
4.1.5	Pasillo: “Mos de hablar cholito”	92
4.1.6	Pasillo: “Ecuador”	99
4.2	Transcripción a guitarra	106
4.2.1	Pasillo: “Tierra Mía”	108
4.2.2	Pasillo: “Horas de Pasión”	117
4.2.3	Pasillo: “La Oración del Olvido”	126
4.2.4	Pasillo: “Vamos Linda”	133
4.2.5	Pasillo: “Mos de hablar cholito”	139
4.2.6	Pasillo: “Ecuador”	148
5	Conclusiones:.....	154
6	Recomendaciones:.....	155
7	Bibliografía:.....	156

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Cristhian Xavier Morocho Vallejo en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “TRANSCRIPCIÓN DE PIANO A GUITARRA Y EJECUCIÓN DE SEIS OBRAS REPRESENTATIVAS DEL PASILLO ECUATORIANO”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 08 de Noviembre del 2017



Cristhian Xavier Morocho Vallejo

C.I: 0104732573



Cláusula de Propiedad Intelectual

Cristhian Xavier Morocho Vallejo, autor del trabajo de titulación "TRANSCRIPCIÓN DE PIANO A GUITARRA Y EJECUCIÓN DE SEIS OBRAS REPRESENTATIVAS DEL PASILLO ECUATORIANO", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 08 de Noviembre del 2017

Cristhian Xavier Morocho Vallejo

C.I: 0104732573



DEDICATORIA:

El presente trabajo va dedicado en primer lugar a Dios, por otorgarme sabiduría y ser mi guía a lo largo de mi vida.

A mi madre, JULIA ELENA VALLEJO GALÁN y a mi padre GIOVANNY DE JESÚS MOROCHO LÓPEZ, quienes son la motivación más grande de mi vida, que con su esfuerzo, paciencia y apoyo incondicional me han acompañado a lo largo de esta etapa de mi vida.

A mi familia en general quienes me supieron apoyar en todos los momentos de mi carrera y mi vida cotidiana.



AGRADECIMIENTO:

Quiero agradecer a todos los Docentes que laboran en la Facultad de Artes, Escuela de música, por haberme inculcado los conocimientos y valores necesarios para mi vida profesional.

Agradezco al Master. Diego Patricio Pacheco Barrera por la dirección y ayuda que me supo brindar para la culminación de esta tesis.

También quiero expresar mi más profundo agradecimiento y gratitud a todas aquellas personas que de una u otra manera colaboraron con la realización de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Ecuador es uno de los países con gran diversidad cultural, la misma que se manifiesta de diferentes maneras y una forma de ellas es la música, es así que expresada en el tradicional pasillo ecuatoriano. A mediados del siglo XX el pasillo logra convertirse en el símbolo musical ecuatoriano, gracias a la gran acogida que tuvo en el pueblo ecuatoriano, como también la contribución de varios compositores e intérpretes y la radiodifusión que fomentó la expansión de este género musical a nivel nacional como internacional.

A través del tiempo, el piano y la guitarra han jugado un rol muy importante en el acompañamiento, composición y arreglos de piezas musicales que corresponden a varios géneros del Ecuador; es así que con este trabajo nos hemos enfocado en realizar la transcripción de piano a guitarra de seis obras representativas del pasillo ecuatoriano y, para que resulte un trabajo técnico en guitarra, se utilizó en las transcripciones efectos tímbricos y ornamentaciones propios del instrumento como son: armónicos, rasgueos, glissando, apoyaturas, etc.

La estructura de la tesis se muestra en cuatro capítulos, de los cuales, en el primero se presenta los aspectos históricos, desde donde nace y como se dio la llegada de este género al Ecuador; Se enunciarán aspectos relevantes como es la evolución del pasillo en el país, compositores que han destacado sobre el género dentro y fuera del Ecuador.

El capítulo dos está dedicado a la guitarra, tocando temas históricos, su origen y evolución; como también, el inicio de la primera escuela de la guitarra en el Ecuador a cargo de Antonio Soler. Se destacan las técnicas de ejecución para guitarra más utilizadas y aquellos guitarristas que han destacado en la ciudad de Cuenca y el Ecuador y sobre todo la inclusión y evolución de la guitarra en el pasillo Ecuatoriano.

Compositores de aquellas obras que se tomaron para realizar la transcripción a la guitarra forman el cuerpo del capítulo tres, destacando material biográfico y el aporte de cada uno a la cultura musical Ecuatoriana.

Finalmente en el capítulo cuatro se efectúa el análisis armónico y estructural de las obras en piano, para posteriormente destacar el proceso creativo que se realizó para la transcripción a guitarra de cada una de las partituras.

OBJETIVO GENERAL

Realizar la transcripción de piano a guitarra de seis obras representativas del pasillo ecuatoriano, poniendo a disposición de estudiantes e intérpretes de la guitarra todas las piezas musicales realizadas, aumentando el repertorio guitarrístico en música ecuatoriana.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Exponer un resumen de: la historia del pasillo ecuatoriano, la guitarra, las obras y compositores que se ha seleccionado para la transcripción de los pasillos.
- Desarrollar un análisis de estructura, armonía y melodía de las piezas musicales de piano para la transcripción a guitarra.
- Realizar la transcripción de cada uno de los pasillos ecuatorianos, explicando los parámetros y lineamientos que se utilizaron.

1 Capítulo I:

Reseña histórica del pasillo ecuatoriano.

1.1 Origen y Evolución del Pasillo Ecuatoriano

El pasillo ecuatoriano se caracteriza por ser nostálgico y muy sentimental, con su letra influenciada por la poesía, formando un género que se caracteriza por ser poesía musicalizada. Desde el punto de vista musical "...se escribe en compás de $\frac{3}{4}$ con una introducción o estribillo que va de 4 a 8 compases, generalmente en tonalidad menor, aunque en el siglo XIX se utilizaba la tonalidad mayor" (Herrera, 2012).

Sobre su origen Juan Carlos Pañi escribe: "Este género surgió antes de la mitad del siglo pasado en los territorios que tiempo atrás comprendían a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como "*baile de pasos cortos*". En la actualidad con poquísimas excepciones, el pasillo en el Ecuador solo permanece de movimiento lento y modo menor." (Pañi, 2011)

En mayor detalle de sus antecesores europeos y americanos, Alejandro Pro Meneses describe: "..., su origen es europeo y sus raíces se remontan al romanticismo alemán de principios de siglo pasado, época en la que florece el Lied, canción popular especie de balada típica de los pueblos germanos, luego a su formación contribuyen el Fado portugués, las romanzas españolas, italianas y finalmente La Habanera un género medio español, medio cubano y que caló profundo en el sentimiento latinoamericano y que también dio origen a otras expresiones musicales de nuestra América como el tango y el bolero." (Meneses A.) El pasillo, ya como género formado, se populariza en las voces de los soldados bajo el mando de Bolívar, protagonistas de las luchas libertarias del siglo XIX¹.

¹ Granda, Wilma. El Pasillo Ecuatoriano: Noción de Identidad Sonora. *Flacso*, nº 18 (2004): 63-70.

A inicios del siglo XX, la grabación de discos y el establecimiento de la radio socializaron el pasillo. La simbiosis música-sentimientos da al pasillo una adhesión a la tristeza presente en casi toda música latinoamericana. Pero no sólo a la tristeza, sino se ajusta también en “un contexto donde aún sobrevive lo absurdo: lo bello y lo triste juntos como iconografía neocolonial de nuestra América” (Granda W. , 2004). El ecuatoriano mestizo encuentra en el pasillo la ambigüedad cultural entre lo indio y lo blanco, una suerte de exilio en tierra propia, imaginando retornar a tener una identidad y alma propias. Y tal es la coincidencia, por condiciones tecnológicas, que las primeras grabaciones de pasillos se realizan en tierras europeas, con interpretación de bandas militares y la particularidad que se omitía el nombre de los compositores y autores de la letra indicándose simplemente la inscripción *pasillo ecuatoriano*.²

La primera guerra mundial marca el final de esta primera etapa de grabaciones del pasillo y se pasa a la etapa post-guerra en la que es más común encontrar un fonógrafo o victrola en casas de la aristocracia y la clase media. Las grabaciones empiezan a realizarse en América, concretamente en sus inicios en Sao Paulo, La Habana y New York. Esta etapa que llega a su fin con la siguiente guerra mundial se la puede considerar como la Época de Oro, especialmente la década de los 40. Grabaciones de estas etapas se han recuperado gracias a los esfuerzos de países como México y Colombia³. La evolución de nuevas tecnologías de grabación y de radiodifusión trajo consigo las herramientas necesarias para iniciar grabaciones de pasillos propios en el Ecuador.

El *pasillo clásico*, también denominado pasillo canción o poético, el grabado en discos de carbón en las primeras décadas del siglo XX, aún circula en boca de generaciones actuales. Sin embargo también se recurre excepcionalmente al *pasillo de baile*, no poético y alegre, y al *pasillo de rocola* o música “chichera”⁴; y

² Granda, Wilma. El pasillo ecuatoriano: Noción de identidad sonora. Iconos. Flacso-Ecuador, Quito (2004): pág. 64.

³ Meneses, Alejandro P. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya Yala, 1997.

⁴ “El termino chichera proviene de la palabra chicha, una bebida indígena hecha de maíz fermentado. Comienza a ser usado en Ecuador en la década de 1970 para referirse a la música de los campesinos indígenas que emigran a la ciudad.” La Hora. La música nacional: Una metáfora de la identidad nacional

estos no se deben entender como una propuesta de innovación estética sino como una reiteración de los mismos contenidos del pasillo clásico pero con un lenguaje no poético y que en lo musical extrañan también una técnica y estética reconocidas. El pasillo es entendido por la juventud como *música de viejos*⁵, sin embargo algunos artistas nacionales tratan de rescatar y rejuvenecer el pasillo.

1.2 Principales intérpretes del pasillo ecuatoriano.

Al realizar una revisión de los principales compositores e intérpretes del pasillo ecuatoriano se remite a la historia y orígenes del mismo, se mencionarán los hechos y nombre más relevantes y que han influenciado de una u otra manera en el desarrollo de la música popular ecuatoriana.

Según Sylvia Herrera⁶, la historia del pasillo muestra un suceso importante a mediados del siglo XIX, más precisamente el 28 de febrero de 1870, con la creación del Conservatorio de Música de Quito y que estuvo bajo la dirección de Antonio Neumane. Allí nacieron los principales intérpretes de la música tradicional ecuatoriana, donde se distingue principalmente Carlos Amable Ortiz.

En el Ecuador se distinguen algunos sub-géneros dentro del pasillo ecuatoriano debido a la zona o región del país al que pertenezcan, por ejemplo, el **pasillo costeño** (“No te puedo olvidar” de Enrique Ibañez; “Bendita seas” de Constantino Mendoza; “Por creer un juramento” de Carlos Solís Moran, etc.) y el **pasillo serrano** (“No te olvidaré” de Carlos Amable Ortiz; “Al besar un pétalo” de Marco Tulio Hidrovo; “Ojos de mi madre” de Rafael Carpio Abad, etc.). Las diferencias también radican por la influencia de otros ritmos musicales distinguiendo el **pasillo poético** (“El alma en los labios” de Francisco Paredes Herrera; “Sendas Distintas” de Jorge Araujo Chiriboga, etc.), el **pasillo bailable** (“Los Bandidos” de Aparicio Córdova) y el **pasillo de rockola** (“17 años” de Fausto Galarza; “Dios no quiera” de Ricardo Realpe, etc.).

ecuatoriana. Fuente: <http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101337284#.WL3kE9I1-00>. 06 de Marzo 2017, 18h00.

⁵ Tipán, Jorge. *Diseño de un libro digital acerca del pasillo ecuatoriano para informar a los jóvenes de 15 a 17 años del colegio Aristóteles Bilingüe del Distrito Metropolitano de Quito*. Quito: Universidad Tecnológica Israel, 2014.

⁶ Herrera, Sylvia. La Identidad Musical del Ecuador: El Pasillo. RICIT, nº 4 (2012): 58-70.

Particularmente en la sierra, el norte está representado por compositores como Carlos Amable Ortiz, Marco Tulio Hidrovo, Guillermo Garzón y Miguel Ángel Cazares; en el sur se tienen: el conocido como el pasillo azuayo, por los interpretes Francisco Paredes Herrera y Rafael Carpio Abad, pasillo: “Palpita corazón”, además del pasillo lojano por parte de Segundo Cueva Celi y Salvador Bustamante. En cuanto al pasillo costeño, destacaron Nicasio Safadi, pasillo: “Y ya no he de Volver”, Enrique Ibáñez Mora, pasillo: “Adoración”, Carlos Solís y Constantino Moreira.

La aceptación de la que gozaba el pasillo a mediados del siglo XX, permitió que surjan grandes figuras dentro de la música ecuatoriana como los mencionados anteriormente. Uno de los compositores que aportó mayormente al desarrollo del pasillo ecuatoriano fue José Ignacio Canelos. Un hecho importante en la historia de la música ecuatoriana lo marcaron Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi, quienes conformaban el dúo “Ecuador”, y que fueron intérpretes de las primeras canciones ecuatorianas grabadas en Estados Unidos en discos de carbón.⁷

Además dentro del pasillo ecuatoriano se pueden mencionar a mujeres que han dado mayor realce al género musical estudiado como: Carlota Jaramillo, llamada “La reina del pasillo ecuatoriano”, Lida Uquillas, Olga Valencia y los dúos conformado por las hermanas Mendoza Sangurima conocidas como las hermanas Mendoza Suasti; las hermanas “Las Alondras del Guayas”.⁸

La radiodifusión contribuyó considerablemente para fomentar la expansión del pasillo en el país y hasta internacionalmente, de la misma forma para que los autores sean conocidos. Entre las emisoras más importantes e influyentes se encuentra, por ejemplo, la estación riobambeña “El Prado” (primera emisora ecuatoriana). Se reconocen nombres de intérpretes como Luis Alberto Valencia, Gonzalo Benítez, las hermanas Mendoza Suasti, Pepe Jaramillo “El señor del pasillo”, los hermanos Miño Naranjo, (después de ganar el Festival Nacional del Pasillo realizado en Quito, hicieron su debut internacional en el Festival

⁷ Herrera, Sylvia. LA IDENTIDAD MUSICAL DEL ECUADOR: EL PASILLO. RICIT, nº 4 (2012): pág. 65.

⁸ Herrera, Sylvia. LA IDENTIDAD MUSICAL DEL ECUADOR: EL PASILLO. RICIT, nº 4 (2012): 58-70.

Iberoamericano de la Canción que se desarrolló en 1963, en Barcelona, España; logrando cuatro medallas de oro con el pasillo “Tu y yo”⁹, y de los compositores y autores principalmente de Francisco Paredes Herrera, Cristóbal Ojeda, Carlos Brito Benavides, entre otros. Las composiciones escritas por los autores mencionados anteriormente fueron interpretadas incluso a nivel internacional por artistas extranjeros en México, Argentina y Cuba, como es el caso de Juan Arvizu, Margarita Cueto y Conchita Piquer (Meneses A. P., 1997).

Existen otros intérpretes que debido a sus catálogos discográficos reducidos, no han obtenido mayor impacto internacional como es el caso de artistas como Paco Godoy, Humberto Santacruz o conjuntos como “Los Barreros” (Leonado Páez y Rodrigo Barreno), “Los Gatos” (Hermanos Rodrigo, Humberto y Alfonso Saltos Espinoza.) y “Quimera” (Pedro Granda, Vinicio Gallardo y los Hermanos Patricia, y Luis Rameix).

Sin duda alguna, cabe hacer mención a compositores que hicieron un gran aporte al pasillo ecuatoriano como fueron:

⁹ El Universo. Los Miño Naranjo, un dúo auténticamente ecuatoriano. Fuente: <http://www.eluniverso.com/2009/11/28/1/1378/mino-naranjo-un-duo-autenticamente-ecuatoriano.html>. 07 de marzo 2017, 14h00.



Figura 1: Dúo musical: Benítez y Valencia.¹⁰

El dúo Benítez y Valencia: Luis Alberto Valencia Córdoba y Gonzalo Benítez Gómez, interpretes quiteños de música popular, han sido “quienes mejor han sabido representar la música popular ecuatoriana” (Guerrero, 2004-2005); su música grabada después de 1950, recoge canciones que se han destacado por su gran dinámica, por el manejo de los fortes y piano, y sobre todo en su conducción dramática hacia el climax de su música. Sus primeras presentaciones las realizaron a través de la radio HCJB y Radio Quito, en la que bajo un contrato eran encargados de realizar tres audiciones por semana, y recibían ayuda en la instrumentación del conjunto de guitarras Los Nativos Andinos, el dúo tuvo su inicio en el año 1942 y se extinguió en el año 1970 debido a que uno de sus integrantes, Luis Alberto Valencia habría fallecido.¹¹

¹⁰ Dúo Benítez y Valencia. Fuente: http://1.bp.blogspot.com/-aP_EOn5HC-c/UU-dxM3J6EI/AAAAAAAAFTU/3U-FHr6qJ_0/s1600/44924_logo.jpg

¹¹ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 574.



Figura 2: Bolívar el “Pollo” Ortiz.¹²

Eloy Bolívar Ortiz Freire, Guitarrista y cantante, más conocido como el “Pollo” Ortiz, nació en 1920 en la ciudad de Quito, y murió el 20 de Julio de 1974 en EEUU. Realizo grandes aportaciones a la música ecuatoriana, sus primeras grabaciones las realizo como cantante en 1939, en algunas ocasiones con Gonzalo Benítez y en otras con Héctor Haro. Existen alrededor de unos 30 temas Grabadas en los estudios HCJB y registradas para la RCA Víctor, entre estos temas teneos: Guitarra vieja, Nunca me olvido, Puñales, Sin Dinero, Arpita de mis canciones, etc.

Considerado icono popular de la guitarra del siglo XX, formo parte del conjunto instrumental Los Nativos Andinos, quienes acompañaron en grabaciones y presentaciones a muchos intérpretes de su época. Un tiempo antes de viajar a EEUU en 1968 para radicarse en ese país, realizó en el Ecuador, el que sería uno de sus últimos trabajos discográficos conjuntamente con los guitarristas Carlos Bonilla Chávez y Segundo Guaña, el disco lleva como nombre: “Oye Mujer” en el

¹² Bolívar el “Pollo” Ortiz. Fuente: <http://2.bp.blogspot.com/-lJwGqUtl-k/TecrRewTTfI/AAAAAABWA/mq6D4QpXYUI/s1600/GBG--1957e.gif>



Figura 3: Portada del trabajo discográfico de Bolívar Ortiz, "Oye Mujer".¹³

que se registran composiciones instrumentales y temas cantados por Ortiz, en los que se destaca su sensibilidad interpretativa. De sus creaciones podemos mencionar: "Ausencia", "Ambateñita", "Caminando", "La vida", "Linda mujer", "Duda, Desolación".¹⁴

Julio Jaramillo Laurido fue otro de los que hicieron grandes aportaciones a la cultura musical del Ecuador, fue conocido como "El Ruiseñor de América", "JJ", "Mr. Juramento", nació en Guayaquil el 1 de octubre de 1935 y falleció el 9 de febrero de 1978. Fue compositor e intérprete de mayor transcendencia dentro de la música popular latinoamericana del siglo XX, y "es considerado en el Ecuador como el mejor y más grande cantante de todos los tiempos" (Herrera, 2012) .

¹³ Portada del trabajo discográfico de Bolívar Ortiz, "Oye Mujer". Fuente: http://1.bp.blogspot.com/_bAYUA2aMqUU/S4UfYpwfj8I/AAAAAAAAA1k/jcOT6Wv2QpY/s400/BOLIVAR+POLLO+ORTIZ+-+OYE+MUJER+BACK.jpg

¹⁴ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 1048.

Figura 4: Julio Jaramillo.¹⁵

En su formación artística vuelven a ser importantes nombres ya mencionados como Carlos Rubira, Nicasio Safadi y Carlos Solís. Tras la muerte de Julio Jaramillo, ya que tal era su relevancia nacional e internacional, se implementó el “Día del Pasillo ecuatoriano”, celebrado el 1 de octubre de cada año que corresponde con el día de su natalicio.¹⁶

Un subgénero dentro de la música ecuatoriana, es el pasillo rockolero, que cuenta como sus principales intérpretes a Claudio Vallejo, Kike Vega, Máximo León, Segundo Rosero, Paulina Tamayo, etc., personajes conocidos en la actualidad.¹⁷

En la última década, artistas contemporáneos como Juan Fernando Velasco, Margarita Lasso y Norma Navarro han contribuido para que los jóvenes se acerquen a la música ecuatoriana, especialmente los pasillos. El disco “*Misquilla*” (2015) de Juan Fernando Velasco es quizás el disco de pasillos de mayor éxito

¹⁵ Julio Jaramillo. Fuente: <http://1.bp.blogspot.com/-ap8qfQ3aWPE/TIWloNoMr8I/AAAAAAAAA7U/aORb1YWsS9A/s1600/JJ+-+ESDA+Vol.+4+-+Portada.jpg>

¹⁶ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 802.

¹⁷ Tipán, Jorge. Diseño de un libro digital acerca del pasillo ecuatoriano para informar a los jóvenes de 15 a 17 años del colegio Aristóteles Bilingüe del Distrito Metropolitano de Quito. Universidad tecnológica de Israel. Quito, 2014.

reciente al contar con la colaboración de artistas reconocidos en toda Latinoamérica.

Además, en un documento de música popular e identidad latinoamericana, se destaca al pasillo ecuatoriano a través del artista Abel Romero Castillo.¹⁸

1.3 Pasillos ecuatorianos realizados para piano y otros instrumentos.

En la actualidad, el pasillo se caracteriza por el acompañamiento de guitarras y requinto, aunque también son populares versiones instrumentales para piano, bandas militares, estudiantinas y orquestas. El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas en la década de 1910. En Ecuador, el pasillo ha sido considerado "la música nacional por excelencia" (Wong, 1999); porque simboliza el sentimiento del alma ecuatoriana. A diferencia de otros géneros musicales que resaltan la raíz indígena en la ideología de la "nación mestiza", como el "sanjuanito" y el "yaraví", el pasillo de principios del siglo XX era el único género mestizo de gran popularidad que no tenía asociación alguna con las raíces indígenas y afro-ecuatorianas de la nación.

Existen un sin número de pasillos conocidos en el mundo de la música, relevantes por sus composiciones, letras y autores. El pasillo se ha caracterizado por el acompañamiento de la guitarra principalmente, pues desde sus inicios se utilizaba el pasillo en serenatas y bailes casuales; la facilidad de transportar una guitarra le daba ventaja ante otros instrumentos musicales, sin embargo el piano también ha jugado un rol muy importante en acompañamiento, composición y arreglos de piezas musicales Ecuatorianas, es así que varios músicos compositores han trabajado en obras con el piano como instrumento principal, entre algunos de los siguientes ejemplos de pasillos ecuatorianos encontraremos algunas de esas piezas, como también otros ejemplares que han sido popularizadas con

¹⁸ Vitale, Luis. Del Tango: "Música Popular e identidad Latinoamericana". 2000.



grabaciones musicales realizadas con otros instrumentos como: guitarra, requinto,
violín, etc.

19

¹⁹ Blum, Edwing Guerrero. PASILLOS Y PASILLEROS DEL ECUADOR: breve antología y diccionario biográfico. Quito. Ediciones Abya-Yala.

Título.	Letra.	Música.
ALMA LOJANA	Emiliano Ortega E.	Cristóbal Ojeda Dávila.
ESPERANDO	Rafael Blacio Flor	Cristóbal Ojeda Dávila
PEQUEÑA CIUDADANA	Alejandro Carrión Aguirre	Segundo Cueva Celi
VAMOS LINDA	Telmo N. Vaca del Pozo	Francisco Paredes Herrera
YA NO TE QUIERO, PERO NO TE OLVIDO	José A. Ruiz y Quevedo	Manuel de Jesús Lozano
ECUADOR	Carlos Solís Moran	Carlos Solís Moran
HORAS DE PASIÓN	Juan de Dios Peza	Francisco Paredes Herrera
ACUÉRDATE DE MÍ	Luis Alberto Valencia	Luis Alberto Valencia
EL LIRICO	Felipe Bermejo	Felipe Bermejo
ANHELOS	Juan de Dios Peza	Francisco Paredes Herrera
NO SÉ DECIRTE MÁS	José Bruzual	Víctor M. Valencia Nieto.
PARA MÍ TU RECUERDO	Arturo Borja	Miguel Ángel Casares
LA VENTANA DEL OLVIDO	Carlos Villafañe	Guillermo Garzón Ubidia.
EL DOLOR DE LA VIDA	Cristóbal Cevallos Larrea	Rubén Uquillas Fernández
ADORACIÓN	Genaro E. Casto	Enrique Ibáñez Mora
LA ORACION DEL OLVIDO	Amador Flor	Carlos Solís Moran
TIERRA MIA		Inés Jijón
ROMANCE DE MÍ DESTINO	Abel Romeo Castillo	Gonzalo Vera Santos
SOMBRAS	Amilcar H. Díaz	Carlos Brito

ALMAS GEMELAS	Ángel Leonidas Araujo	Ángel Leonidas Araujo
YA NO TE QUIERO, PERO NO TE OLVIDO	José A. Ruiz y Quevedo	Manuel de J. Lozano
EL ALMA EN LOS LABIOS	Medardo Ángel Silva	Francisco Paredes
GUAYAQUIL DE MIS AMORES	Lauro Dávila Echeverría	Nicasio Safadi
LAMPARILLA	Luz Elisa Borja Martínez	Miguel Ángel Casar
ÁNGEL DE LUZ	Benigna Dávalos Villavicencio.	Benigna Dávalos Villavicencio.
EL AGUACATE	César Guerrero Tamayo	César Guerrero Tamayo

1.4 La inclusión de la guitarra en el pasillo ecuatoriano.

En sus inicios, la guitarra incursionó en el pasillo a través de un tipo de pasillo conocido como instrumental²⁰. Su ejecución se basaba en los tres instrumentos "básicos" de la música andina: bandola, tiple y guitarra y en ocasiones complementados con violín. Posteriormente aparece el pasillo vocal en la que los letristas incorporaron contenido poético.²¹

El instrumento antecesor a la guitarra llamada vihuela, conjuntamente con el Pasillo, forman parte de la herencia española a través de la conquista en toda América, y tiempo después en el Ecuador.

Algunos hechos históricos datan desde 1641, cuando la beata Mariana de Jesús interpretaba este instrumento, el cual se conserva como patrimonio de la Compañía de Jesús. “La beata deleitaba con su voz y hermosas cantilenas de la época. Existen varios versos dedicados a ella por su confesor Hernando de la Cruz, pintor, poeta, retratista panameño”. (Pacheco, MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS, 2014)

²⁰ Castro, E. M., Historia abreviada de la beata Mariana de Jesús Paredes y Flores, Pág. 12, 1877.

²¹ Guerrero, F. P., Acreditaciones musicales: Carlos Amable Ortiz, Blog Memoria musical del Ecuador.

Después del periodo colonial, se produjeron regímenes que no permitieron consolidar la labor social de los intérpretes y compositores locales, por lo cual la música ecuatoriana permaneció marginada bajo el dominio español. Fue aquí que la guitarra se introdujo lentamente en primera instancia como instrumento para la farra y la jarana, llevada en cinto o bandolera.²²

La influencia musical en la historia ecuatoriana no solo es proveniente del continente europeo sino también se encuentra contribución por parte del pueblo afro con la capacidad de improvisación y fantasía. Sus características determinaron el desarrollo de la música clásica y popular ecuatoriana, y a la guitarra como su instrumento principal. Este hecho se vio consolidado con la creación del Conservatorio.

Además con la nueva forma de interpretar solos de guitarra con el razonamiento técnico de ambas manos, revolucionó al oyente y creó nuevo público, pero conservando siempre la esencia fundamental del Pasillo.

²² Pazmiño Trotta, T., Recuperación del Patrimonio Musical intangible del Ecuador, Pág. 6, 2013.

2 Capítulo II:

La Guitarra.

2.1 Historia de la Guitarra.

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada. Su forma recuerda a un número ocho y tiene un mástil donde se incrustan los trastes para repartir las notas a lo largo del diapasón. Su caja de resonancia se construye con madera y en el centro de esta se coloca un agujero acústico llamado boca o tarraja; versiones eléctricas modernas, que amplifican el sonido mediante sistemas electrónicos, prescinden del agujero acústico a la vez que se reduce el grosor del cuerpo del instrumento. La guitarra posee una cualidad ventajosa de tocar una misma nota en diferentes secciones a lo largo del diapasón, lo que proporciona una forma de tocar una misma frase armónica o melódica en diferentes posturas de la guitarra²³.

Los orígenes de la guitarra no son claros, dado que numerosos instrumentos parecidos eran utilizados por diversas culturas en la antigüedad, se han encontrado representaciones sumerias que datan del año 3000 A.C; aunque se presume que por su nombre proviene de un instrumento sin mástil llamado *kettarah* o *khitara* utilizado por los griegos alrededor del año 500 A.C. Se supone también que la guitarra deriva de las cítaras griegas y romanas, a las cuales en algún momento se les adjunto el mástil. De los siglos XI y XII se conocen dos tipos de “guitarres”: la morisca u oriental, de forma ovalada emparentada con la mandora, utilizada luego en los siglos XIV-XVIII, el laúd y la mandolina; y, por otro lado, la latina de fondo plano, como la guitarra actual con lados y perfiles que unen la tapa con el fondo, de origen occidental. Particularmente esta última se emparenta con la cítola, la cedra, la vihuela y la fídula, que en su mayoría se tocaban con arco.²⁴ La figura 5 muestra una miniatura de las Cantigas Santa María de Alfonso X el Sabio donde se aprecian la guitarra latina y la morisca.

²³ Jahndry, Peñarreta. *Adaptaciones y arreglos de tres pasillos para duo de guitarra*. Cuenca Ecuador: Universidad de Cuenca, 2013.

²⁴ Díaz, Roberto y Alcaraz, Mario. *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*. Editorial Club Universitario.



Figura 5. Guitarras latina y morisca²⁵.

Al final, dado que España estuvo gobernada alternadamente durante la edad media por reinos cristianos y musulmanes, la guitarra española aparece como una fusión de ambas culturas.

En siglo XVI aparece una guitarra de cinco cuerdas cuya aportación se debe al poeta y músico andaluz Vicente Martínez Espinel, nacido en Ronda, Málaga en el año 1550; amigo de Cervantes y tutor de Lope de Vega. La quinta cuerda añadida era más aguda llamada *mi agudo* o *prima*.²⁶ Existen sin embargo registros de guitarras de cinco cuerdas como el de Juan Bermudo en “Declaración de Instrumentos”, el cual data de 1555; además en Italia la guitarra toscana también contaba ya de cinco cuerdas²⁷. Destaca también el primer tratado de 1596, “Guitarra española de cinco órdenes” escrito por Joan Carles i Amat²⁸, en el cual se explicaban las posiciones de los acordes básicos para el rasgueo.

²⁵ Pintura Medieval del siglo XIII, Alfonso X el Sabio fue rey de Castilla. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra_morisca#/media/File:Guitar_latina_morisca.jpg

²⁶ Anónimo. *El Atril*. s.f. <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Guitarra.htm> (último acceso: 26 de Abril de 2016).

²⁷ Ramos, Ignacio. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial Club Universitario. 2005.

²⁸ Joan Carles i Amat (Monistrol de Montserrat, Barcelona 1572-1642), músico y médico.

El siglo XVIII trajo consigo tal vez la modificación más trascendente que es la aparición de la sexta cuerda. En el año 1760, Fray Miguel García, conocido como el padre Basilio, presento por vez primera una guitarra de seis cuerdas. Además fue el primero en escribir música para guitarra en notación musical moderna. Al final de este siglo aparecen grandes concertistas que dan mayor presencia a la guitarra en el ámbito cultural: Fernando Carulli (1770-1849), Dionisio Aguado (1778-1849), Fernando Sor (1778-1839), Francisco Tárrega (1854-1909).

A finales del siglo XIX el aspecto musical orquestal de la guitarra disminuyó por la aparición del piano, instrumento que se tomó como patrón y tocar la guitarra quedó relegado más como una actividad de pasatiempo, a pesar de esto se conocen varias obras de Miguel Yovet, Francisco Tarrega, entre otros, quienes han realizado varias transcripciones para guitarra. Esto no impidió que a principios del siglo XX aparezcan compositores como los españoles Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916) cuya música posee raíces nacionales españolas.

En el siglo XX surgieron compositores como Manuel de Falla (1876-1946) que no fue guitarrista, pero realizó varias adaptaciones para Segovia; cabe mencionar que Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Rodrigo (1901-1999), y, Manuel M. Ponce (1882-1948), Héctor Villa-Lobos (1887-1959),) han realizado obras sinfónicas o para guitarra solista. La figura 6 presenta la guitarra actual.

Otro importante guitarrista español del siglo XX fue Andrés Segovia (1893-1987), quien realizó transcripciones de obras escritas para otros instrumentos, incluyendo muchos de estos de Jhoan Sebastian Bach, realizando una de sus transcripciones más famosas, la del “Chaconne” de Bach, siendo también una de las más difíciles de dominar. Autores como el brasileño Heitor Villa-Lobos empezaron a componer piezas especialmente para Andrés Segovia, de la misma manera, el compositor mexicano Manuel M. Ponce realizó una producción de obras para la guitarra dedicadas a éste ilustre guitarrista. Si bien no se lo conoció como compositor fue reconocido por sus facultades a un sentido distinguido del ritmo y del estilo, lo que

le permitía embellecer cada una de las obras que interpretaba, es así que logro revivir algunas de las transcripciones olvidadas de Tárrega. Y como él mismo lo dijo, uno de sus objetivos hacia la guitarra era: “proveer un repertorio de alta calidad, construido por trabajos poseídos de un alto valor musical, de las plumas de compositores acostumbrados a escribir para orquestas, piano y violín”.²⁹

No podemos dejar de lado a un gran guitarrista como Agustín Pío Barrios (1885-1944), quien fue considerado como uno de los compositores hispanoamericanos más importantes del siglo, utilizó las influencias de Bach y Mozart para mejorar la versatilidad y su técnica en las composiciones que realizó, se estima que compuso más de 300 obras en donde su música se define por ser de carácter folclórico, imitativo y religioso. Sus composiciones se basan en cantos y danzas de toda América Latina, entre otras: cueca, chôro, estilo, maxixa, milonga, pericón, tango, zamba, zapateado, polca paraguaya, etc.³⁰

En el Ecuador, precisamente en la ciudad de Cuenca se dice que se formó las bases de la primera escuela enfocada en el arte guitarrístico tras la llegada del Dr. Antonio Soler en el año de 1797 de Sevilla (España); Abogado de profesión y considerado un virtuoso de la guitarra, se dedicó a la enseñanza, y distribución de sus conocimientos sobre los recursos que la guitarra ofrece en el ámbito de la música, lo que llevaría a que se produzca el nacimiento de nuevos ejecutantes, maestros e intérpretes quienes han logrado que el arte guitarrístico se siga practicando en la ciudad de Cuenca y en el Ecuador.³¹

Manuel Antonio Calle, músico de la ciudad de Cuenca, se destacó como uno de los mejores instructores de la guitarra y el violín, a temprana edad viajó a la ciudad de Guayaquil, donde recibiría clases de música del italiano Antonio Neumane, por

²⁹ Lacuerda.net. Guitarra Clásica: Andrés Segovia. Guitarra Clásica: Andrés Segovia: Andrés Segovia – Biografía. Fuente: <https://lacuerda.net/Recursos/clasica/?page=4b>. 12 Abril 2017, 15h00.

³⁰ Guitarristasenelmundo. Guitarristas Leyendas. Fuente: <http://guitarristasenelmundo.blogspot.com/p/guitarristas-leyendas.html>. 12 Abril 2017, 16h00.

³¹ Pacheco, Diego. La guitarra en Cuenca, Las Guitarras de Concierto en Cuenca y la Provincia del Azuay. Fuente: <http://diegopacheco.mex.tl/frameset.php?url=/intro.html>. 28 Abril 2017, 09h00.

sus destacados conocimientos fue nombrado instructor en la Sociedad Filarmónica y organista de la iglesia de los Jesuitas en la ciudad de Cuenca.³²

Otro guitarrista destacado fue Miguel Espinoza, conocido como el “Leuco”. Con un aprendizaje autodidacta, se destacó por sus grandes habilidades y conocimientos musicales, e incluso se dice que supero a los de su padre, el afamado guitarrista Miguel Espinoza, quien fue reconocido como uno de los estudiantes más destacados de Antonio Soler, y que, durante su época de aprendizaje viajó a Lima para aumentar sus conocimientos musicales y su forma de ejecución en la guitarra, puesto que durante esa época muchos vihuelistas españoles se encontraban en esa ciudad, y fue de ellos que aprendió mucho en recitales y conciertos que se daban en Perú.³³ El “Leuco” Espinoza, ejecutaba otros instrumentos como el arpa, el clavicordio y la vihuela, con la que se presentaría en la inauguración del Teatro Sucre en 1886. Recorrió varias ciudades brindando conciertos y resultaba ganador en varios de los certámenes musicales en los que participaba.³⁴

En la ciudad de Quito, nacen guitarristas como Luis Maldonado Lince, y César León Meneses, quienes iniciaron sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Posteriormente, Maldonado viajaría a Uruguay donde siguió cursos de guitarra; Estudio Principios de composición, contrapunto, y Armonía aplicada a la guitarra en la Escuela Normal de Música de Montevideo. Fue discípulo del guitarrista Abel Carlevaro, quien le enseñaría Técnica Superior, Estilo, Interpretación y Cursos magistrales completos de guitarra,³⁵ obteniendo un nivel altísimo de interpretación, es así que, el compositor Luis Humberto Salgado, le dedicó su concierto para guitarra, estrenado en 1977 en Dinamarca.³⁶ Por otro

³² Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 369.

³³ Pacheco, Marcelo. “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”. Pág: 77. Cuenca, 2014.

³⁴ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 611.

³⁵ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 873.

³⁶ Pacheco, Marcelo. “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”. Pág: 87-88. Cuenca, 2014.

lado César León, becado por el Instituto de Cultura Hispánica, viajo a España donde continuó sus estudios, obteniendo el título de Guitarrista y Compositor en el Real Conservatorio de Madrid. Fue alumno de los maestros Andrés Segovia y Emilio

Pujol con quienes estudio cursos de perfeccionamiento instrumental en guitarra y vihuela, en el año de 1955.³⁷

Carlos Bonilla Chavez, denominado “El padre de la guitarra clásica en el Ecuador” (Pacheco, 2014), por su gran aporte al desarrollo de este instrumento. Como músico autodidacta, demostró un gran dominio técnico en la guitarra a muy temprana edad, adquiriendo un estilo de interpretación muy particular; posteriormente su formación musical la realizó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, graduándose en 1950 como instrumentista en contrabajo. En 1952 fundo la Catedra de Guitarra en el conservatorio de Quito, siendo el Director y Profesor de la misma. En el año de 1968 viajó a los Estados Unidos donde realizó más de treinta recitales de guitarra; muchas de sus composiciones fueron estrenadas en varios de los conciertos que realizo en el Ecuador junto a la Orquesta Sinfónica Nacional. Es el creador de un texto llamado “Método para Guitarra”, en donde se aprecia un estilo de interpretación único, el cual ha motivado al estudio de guitarra a muchos de los intérpretes que se encuentran dentro y fuera del país.³⁸

Homero Hidrobo, guitarrista, compositor, arreglista y cantante, recibió sus primeros conocimientos en el arte de la música de su padre Marco Tulio Hidrobo. Con un gusto por tocar la guitarra y una inclinación a la música ecuatoriana, desde niño realizo presentaciones en Cotacachi y en la Radio La Voz de la Democracia, participando en programas infantiles. Fundo varios grupos musicales en el Ecuador como: “Cuerdas Andinas”, el cuarteto “Guanabara” quienes se dedicaban a la música ecuatoriana y brasileña, “Los Lemary”, y junto a Héctor Jaramillo “Los

³⁷ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 848.

³⁸ Pacheco, Marcelo. “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”. Pág: 89-91. Cuenca, 2014.

latinos del Ande” y los “Cuatro Brillantes”. Por su calidad de interpretación se convirtió en unos de los ecuatorianos más destacados en la guitarra. Realizo un arreglo para guitarra sola del pasillo de su padre “Canta cuando me ausente” (considerado uno de los mejores arreglos realizados en el Ecuador), y del pasillo de Espín Yépez “Pasional”. Se dice que se consagro como guitarrista al incluir en sus discos obras como “Chacona” de J.S. Bach (obra considerada para un nivel alto de destreza y manejo del instrumento) la que fue transcrita por Andrés Segovia.³⁹

Terry Pazmiño, guitarrista y compositor, es miembro fundador de la “Asociación Nacional de guitarristas del Ecuador” (ANGE). Siendo uno de los guitarristas más reconocidos del Ecuador, ha publicado un sin número de partituras, como también ha realizado la edición de cassettes, y varias canciones de su autoría. Editó su cuaderno “Veinte armonizaciones y composiciones de música ecuatoriana para guitarra”, como también ha trabajado en la adaptación de música la popular para la guitarra. Fue el primero en establecer la Scordatura en sus trabajos guitarrísticos en nuestro país, trabajando con la quinta cuerda en Sol y la sexta cuerda en Re. Siendo uno de los guitarristas que más aporte a brindado a la música nacional y a la guitarra, entre sus obras tenemos: “Cantos para un Mundo Nuevo” (Pasillo); “El árbol del Amor” (Pasillo); “La siembra” (albazo); “San Juanito de San Juan” (San Juanito); “Los Ríos de la Música” (saltashpa 3/4); “Yumbo Brillante” (yumbo)⁴⁰; Entre otros más. Dentro de los arreglos y difusión que ha realizado de los géneros ecuatorianos se pueden apreciar pasajes contrapuntísticos y armónicos, en los cuales se ha manteniendo la esencia de las obras originales.⁴¹

Ryuhei Kobayashi, guitarrista japonés, radicado en el Ecuador desde 1978, llegó a Guayaquil para ser profesor de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional

³⁹ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005

⁴⁰ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 1102-1103.

⁴¹ Pacheco, Marcelo. “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”. Pág. 99. Cuenca, 2014.

Antonio Neumane. Kobayashi utilizaba una guitarra de ocho cuerdas y su ejecución era la de un virtuoso. Dejo varios discípulos en Guayaquil, considerando que es en el último tercio del siglo XX, a quien se debe la enseñanza de la guitarra en Guayaquil.⁴² Realizo varios trabajos musicales tanto en acetato como en discos compactos y una recopilación de música latinoamericana entre las cuales también esta música ecuatoriana para la prestigiosa editorial “*GendaiGuitar*” de Japon, murió recientemente en Guayaquil el 13 de Febrero del 2016. Tanto Kobayashi como Pazmiño han continuado con la labor de difundir la música ecuatoriana a través de la guitarra, llegando las grabaciones y publicaciones de partituras a nivel mundial.⁴³

Como se ha podido apreciar la música para guitarra en el Ecuador se ha visto constituida por un sin número de grandes maestros extranjeros y nacionales, es por eso que a más de los ya mencionados, cabe destacar a músicos como el compositor y guitarrista Guayaquileño Jacinto Freire, quien ha realizado grandes aportaciones musicales como: Alegrías (Pasillo), El camino de la Libertad (Obertura Sinfónica), Fantasía Oriental (Yumbo), indiecito Alegre (San Juanito), etc. Realizando también una Serie Didáctica para Guitarra, con estudios técnicos de escalas, arpeggios y piezas pedagógicas: La Carrera, El Amor y Ayer.⁴⁴ Emilio Lara, concertista de guitarra y discípulo de Luis H. Salgado y Luis Maldonado Lince, fue Director Musical del grupo “Quimera”, como pedagogo, ha logrado forjar grandes músicos en la interpretación guitarrística y ha llevado la música del Ecuador a escenarios de países como: Colombia, Perú, Alemania, EEUU, etc.⁴⁵ Galo Terán, Guitarrista Riobambeño, entre sus logros está el nombramiento de Rector-Encargado del Conservatorio Salvador Bustamante Celi, ha compuesto obras como: Cantares Andinos (Aire Típico), Insurgencia India (Danzante),

⁴² Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 832.

⁴³ Pacheco, Marcelo. “MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS”. Pág. 89. Cuenca, 2014.

⁴⁴ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 652.

⁴⁵ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 842.

chiquilla (Vals), Lorenita (Vals).⁴⁶ Hernán Morales, guitarrista chileno, se radicó en Ecuador para trabajar como maestro de guitarra, en el conservatorio Salvador Bustamante Celi de Loja en 1976, en 1979, obtuvo la aprobación para ser docente de guitarra, la que fue otorgada por el “Departamento de Música de Inner London Education Author”. Realizó varias de sus presentaciones con orquestas de Uruguay, Bolivia y Ecuador.⁴⁷ Bolívar Sarmiento, guitarrista de Cuenca, fue docente del conservatorio “José María Rodríguez” por más de siete años, viajó en el 2004 hacia Australia, en donde fue “Embajador Artístico del Ecuador”, brindando conciertos en varias ciudades donde se destacan sus múltiples interpretaciones de la música Ecuatoriana.⁴⁸ Formó parte de grupos como: “Quinteto del Recuerdo” (1983, conformado por: Rubén Mosquera (piano); Pablo Gonzáles (Bajo y canto), Bolívar Sarmiento (Guitarra), Esteban Montesdeoca (Acordeón) y el guitarrista y cantante Luis Enrique Ortiz),⁴⁹ “Antares”, Trio de Cuerdas “EPOCA”, entre otros.⁵⁰ Carlo Magno García, guitarrista oriundo de Riobamba, en 1988 fue nombrado presidente del “Asociación Nacional de Guitarristas del Ecuador Núcleo del Azuay”.⁵¹ Para el año 2010 es Director de “Festival Internacional de Guitarra Clásica Cuenca-Ecuador” (FIGCCE); con el que ha realizado un sin número de eventos dentro de la ciudad de Cuenca referente a la construcción de instrumentos, clases magistrales de guitarra impartida por músicos internacionales, entre otros; con los cuales se ha promovido la cultura en la ciudad de Cuenca.⁵² Marcelo Pacheco Barrera, guitarrista cuencano, labora como

⁴⁶ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 1351.

⁴⁷ Guerrero, pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. Pág. 924.

⁴⁸ El Mercurio. La guitarra de Bolívar Sarmiento Regalado. Fecha de publicación: 2014/01/12. Fuente: <http://www.elmercurio.com.ec/413425-la-guitarra-de-bolivar-sarmiento-regalado/>. 28 Mayo 2017, 14h00.

⁴⁹ El tiempo. El quinteto de la música del recuerdo. Fecha de publicación: sábado, 26 Marzo 2016. Fuente: <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/370882/el-quinteto-de-la-musica-del-recuerdo>. 28 Mayo 2017, 14h00.

⁵⁰ Wapaso. Música Latina: BOLIVAR SARMIENTO. Fuente: <http://www.wapaso.com/bolivar-sarmiento/>. 28 Mayo 2017, 14h00.

⁵¹ FIGCCE. Fundación Guitarra Cuenca: Antecedentes. Fuente: <http://www.figcce.com/historia.html>. 28 Mayo 15h00.

⁵² El Mercurio. Los secretos de fabricar guitarras de concierto. Fecha de Publicación: 2010/09/03. Fuente: <http://www.elmercurio.com.ec/250367-los-secretos-de-fabricar-guitarras-de-concierto/>. 28 Mayo 2017, 17h00.

docente en el conservatorio “José María Rodríguez”. Su primera presentación la realizó a los ocho años. Es el autor de varias composiciones, transcripciones y obras para guitarra. La facultad de Artes de la universidad de Cuenca en el año 2006 a través de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, realizó una grabación de un disco compacto de algunos de sus arreglos y composiciones para guitarra⁵³. Así mismo es muy importante la obra del guitarrista lojano Galo Terán, quien realizó una obra de difusión de la guitarra muy importante en su tierra natal.

2.2 La guitarra de concierto

En la historia de la guitarra, se cita que llegó a Europa a través de la península en España y desde aquel país se difundió por todo el mundo, de ahí que sea nombrada comúnmente como guitarra española, aunque también se suele denominar guitarra clásica o guitarra de concierto.⁵⁴ La figura 3 presenta la guitarra de concierto con cada una de sus partes.

Existen guitarras con mayor número de cuerdas, sin embargo la guitarra de concierto se caracteriza por poseer seis cuerdas atadas del clavijero al puente. Todas las cuerdas tienen la misma longitud pero no el mismo grosor, lo cual genera la diferencia sonora entre cada una de las cuerdas. Actualmente se fabrican las cuerdas de nylon y de carbono.

⁵³ Pacheco, Diego. Marcelo Pacheco Barrera y el estudio de la Guitarra en Cuenca. Fuente: <http://laguitarradecuenca.blogspot.com/2013/06/marcelo-pacheco-barrera-y-el-estudio-de.html>. 28 Mayo 16h00.

⁵⁴ Ruiz, J. L., *Manual de guitarras, Conmemoración del 50 aniversario de Alhambra guitarras, 2015*.



Figura 6. Guitarra⁵⁵.

Las primeras tres cuerdas, son más agudas y reciben el nombre de primas o tiples, y las tres más graves llamadas bordones.

2.3 Escritura utilizada para la guitarra.

La notación musical, es el sistema de símbolos e indicaciones musicales, que nos permiten representar de forma escrita los sonidos que componen la música de una obra o pieza musical⁵⁶. Citaremos dos formas de notación musical:

⁵⁵Guitarra. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Classical_Guitar_two_views.jpg

⁵⁶ La historia con mapas. Definición de Notación musical. Fuente: <http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/historia2/definicion-de-notacion-musical/>. 14 Marzo 2017, 10h00.



Figura 7. Guitarra de concierto y sus partes.¹⁶

➤ **La tablatura** “El sistema de tablaturas consiste en un sistema gráfico de simbolización, ligado a un instrumento en particular” (Leon, 2005); esta fue una forma de escritura utilizada durante el renacimiento y el barroco, para instrumentos de cuerda como el laúd, la vihuela, la guitarra, entre otros.

Las primeras tablaturas que fueron conocidas son las utilizadas para la notación de la música para Laúd, y son tres: italiana, francesa y alemana.

Para las tablaturas italianas se utiliza un sistema gráfico compuesto por seis líneas, en donde cada línea representa una orden (pares) de cuerdas, de esta forma la más grave corresponde a la línea superior (Si el instrumento posee un mayor número de órdenes estas se indican con fragmentos de línea adicionales, posicionados según sea necesario). En cada una de las líneas se escriben números, que indican en cuál de los trastes se deben apoyar los dedos de la mano izquierda y sobre cada hexagrama se escriben los diferentes símbolos, de tipo tradicional, que indican el ritmo de la obra.⁵⁷

La tablatura francesa utiliza un sistema de líneas ya sea en pentagrama o también en Hexagrama; para indicar los trastes en los que va la posición de la mano

⁵⁷ León, Tania. ANÁLISIS SEMIÓTICO SOBRE LAS TABLATURAS PARA LAÚD. Pág. 329. Fuente: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/4675/4489>. 22 Marzo 2017, 13h00.

izquierda se utilizan letras sobre cada una de las líneas correspondientes con la



Figura 8: Tablatura Italiana.⁵⁸

afinación de la orden más grave a la línea inferior.⁵⁹



Figura 9. Tablatura francesa de laúd.⁶⁰

La invención de la tablatura alemana fue atribuida al laudista Conrad Paumann, es una notación en la que a cada casilla posible, respecto a cuerda y traste, le corresponde un signo.

⁵⁸ Tablatura italiana. Fuente:

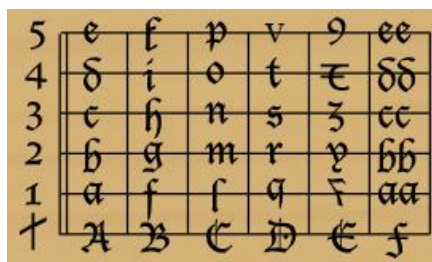
http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/archivos_laud_guitarra/NEW_ILUST3/Molinero.jpg. 22 marzo 2017, 13h00.

⁵⁹ León, Tania. ANÁLISIS SEMIÓTICO SOBRE LAS TABLATURAS PARA LAÚD. Pág. 329. Fuente:

<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/4675/4489>. 22 Marzo 2017, 13h30.

⁶⁰ Tablatura francesa de laúd. Fuente:

https://www.historiadelamusica.net/s/cc_images/cache_2465358866.jpg?t=1455143434. 22 Marzo 2017, 14h00.


Figura 10: Diagrama para la tablatura alemana.⁶¹

Las cinco órdenes al aire, se representan con números del uno al cinco desde la más grave a la más aguda. En el caso del primer traste siguen una organización alfabética desde la letra 'a' a la 'e', el segundo traste prosigue de las letras 'f' a la 'k', y de la misma forma los trastes siguientes. Como se observa en la Figura 6, el sexto orden utiliza un sistema diferente al resto, es decir se usan letras mayúsculas en correspondencia con los trastes y una cruz para la orden al aire.⁶²


Figura 11: Tablatura Alemana.⁶³

La vihuela fue un instrumento utilizado en el siglo XVI utilizado exclusivamente por los españoles, con diferencia del Laúd únicamente en su forma. La música para vihuela al igual que el Laúd se representaba en tablatura. La forma de escritura para vihuela fue creada por Luys Milán, y es conocida como tablatura napolitana; ésta tablatura es similar a la italiana con la diferencia de un sistema grafico en donde a las líneas del hexagrama, correspondientes a las órdenes del instrumento, se les asigna una connotación diversa, de modo que la más grave corresponde a la línea inferior y no a la superior, como en la italiana.⁶⁴

⁶¹ Diagrama para la tablatura alemana. Fuente: <http://www.aulaguitarra.es/tablatuara/>. 22 Marzo 2017, 14h30.

⁶² Aula de Guitarra. Tablatura. Fuente: <http://www.aulaguitarra.es/tablatuara/>. 22 Marzo 2017, 14h45.

⁶³ Tablatura alemana. Fuente: <http://www.aulaguitarra.es/tablatuara/>. 22 Marzo 2017, 14h50.

⁶⁴ León, Tania. ANÁLISIS SEMIÓTICO SOBRE LAS TABLATURAS PARA LAÚD. Pág. 330. Fuente: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/4675/4489>. 22 Marzo 2017, 15h00.

Figura 12: Tablatura Napolitana.⁶⁵

Como observamos en las diferentes formas de tablatura para la interpretación de una obra musical, este tipo de escritura indica solamente las posiciones de la mano izquierda en el instrumento, mas no precisa las alturas ni las duraciones de los sonidos⁶⁶. Si bien fue la primera forma de escritura para la guitarra, no fue sino hasta principios del siglo XVI que se imprimieron las primeras tablaturas de este instrumento, en una ciudad ubicada en Italia, Venecia, en casa de Octaviano Petrucci.⁶⁷

➤ **La partitura** por otro lado, es la forma de escritura musical académica utilizada para representar la música de ciertos instrumentos como la guitarra, esta se diferencia de la notación musical corriente (tablatura), ya que en ella se representa la altura, intensidad, duración y timbre del sonido. Esta forma de escritura llamada partitura, está compuesta de un pentagrama, un conjunto de cinco líneas horizontales y cuatro espacios entre sí. Al inicio de cada pentagrama se dibuja una figura llamada clave, que es la que da los nombres a cada una de las líneas y espacios, la clave utilizada para la guitarra es la clave de sol. Cada pentagrama tiene un cierto número de compases en donde se colocan las notas musicales (blancas y negras) y los silencios. El conjunto de todos los elementos de notación musical que forman la partitura converge en una obra o pieza musical.

⁶⁵ Tablatura Napolita. Fuente:

<https://vihuela.wikispaces.com/file/view/Tablatura.png/202700594/Tablatura.png>. 22 Marzo 2017, 15h00.

⁶⁶ Javier. Música y tablaturas: Historia de las Tablaturas. Fuente:

<http://tabsmusic.blogspot.com/2010/06/historia-de-las-tablaturas.html>. 14 marzo 2017, 11h20.

⁶⁷ Pujol, Emilio. Escuela Razonada de la Guitarra. Buenos Aires. Edit. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1558. Pág.56.


Figura 13: Partitura de Guitarra.⁶⁸

Tempo: La palabra tempo se utiliza para indicar el tiempo en el que una obra o pieza musical debería ser ejecutada. Todas las palabras que se utilizan para designar el tiempo son de origen italiano, en la figura nueve tenemos los valores equivalentes a cada uno de los tempos.

Largo 40-60	(pulsaciones por minuto)
Larghetto 60-66	(p.p.m.)
Adagio 66-76	(p.p.m.)
Andante 76-108	(p.p.m.)
Moderato 108-120	(p.p.m.)
Allegro 120-168	(p.p.m.)
Presto 168-200	(p.p.m.)
Prestissimo 200-208	(p.p.m.)

Figura 14: Tempo y sus diferentes pulsaciones.⁶⁹

Estas palabras ayudan para tener una idea del tempo de una obra el momento de realizar la transcripción de piano a guitarra y, a pesar de que hoy en día aún se utilizan las palabras para designar las pulsaciones de una obra, los tempos en la partitura para guitarra y otros instrumentos también se designan con una figura musical seguida del tempo exacto en el que hay que ejecutar una pieza musical.

⁶⁸ Fragmento de la partitura para guitarra del pasillo “Horas de pasión”, Transcripción realizada por: Cristhian Morocho Vallejo.

⁶⁹ Martin, Daniel. El Tempo: Largo, Larghetto, Adagio, Presto. Fuente: <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/el-tempo/>. 18 Marzo 2017, 16h30.

Tierra Mia
Pasillo Ecuatoriano.

Transcripción:
Cristhian Morocho Vallejo.
6th = D.

Música.
Inés Jijón.

♩ = 80



Figura 15. Fragmento del pasillo “Tierra Mia”.⁷⁰

En la guitarra la música se distribuye dentro las cuerdas agudas y las cuerdas graves, es por eso que la guitarra es denominado un instrumento polifónico, dándonos la posibilidad de ejecutar de una a cuatro voces y acordes que utilizan hasta seis notas, distribuyéndolas entre la melodía y acompañamiento simultáneamente. Para la escritura de la guitarra se utiliza un solo pentagrama, dando diferente dirección a las plicas de las notas que se utilizan, es decir: las que pertenecen a la voz aguda llevan la plica hacia arriba; los bajos o acompañamiento se dibuja con las plicas hacia abajo; y las plicas de las voces intermedias se la une a una de las dos voces en caso de que vayan iguales, de lo contrario la plica va de acuerdo a la dirección en donde está situada la nota en el pentagrama.



Figura 16. Dirección de plicas en el pentagrama.

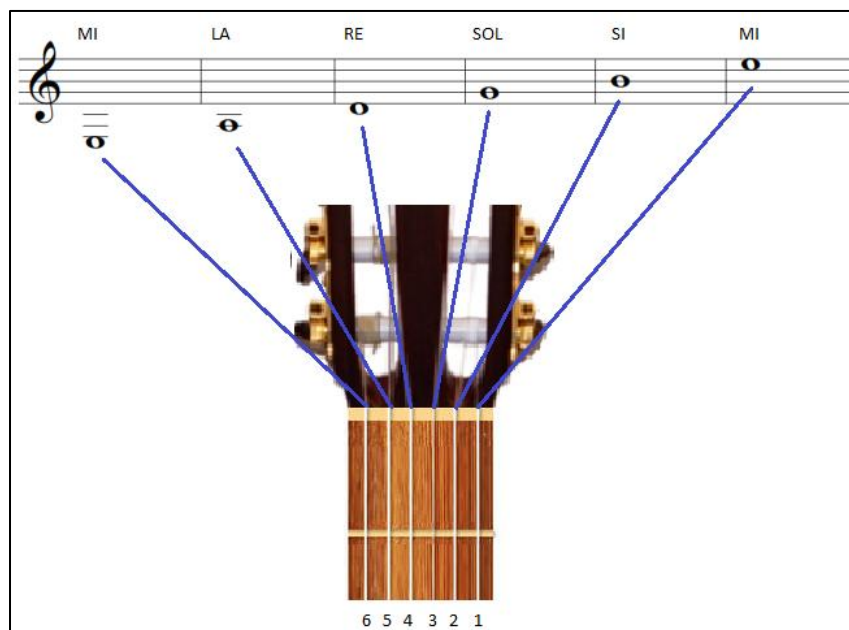
⁷⁰ Fragmento de la partitura de guitarra del pasillo “Tierra mia”. Transcripción realizada por: Cristhian Morocho Vallejo.

Afinación de la guitarra. Cada una de las cuerdas posee un nombre o una afinación específica, en la figura 17, podemos observar la afinación exacta de cada cuerda.

A lo largo del diapasón de la guitarra se distribuye la escala cromática, por lo que varias de las notas se pueden tocar en cuerdas diferentes, esa es la razón por la que dentro de la notación de guitarra se utilizan números, es decir, para especificar el lugar en donde el compositor o arreglista desea que se toque ciertos pasajes de la obra. De esta forma, “los dedos índice, medio, anular y meñique, de la mano izquierda, se indican por los números 1, 2, 3 y 4 respectivamente.”⁷¹

Los dedos de la mano derecha, pulgar, índice, medio y anular, dentro de la partitura van colocados con la inicial minúscula de su nombre, es decir: pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular (a). Debido a que la inicial del dedo meñique es una (m), igual que del dedo medio, a este dedo se le considera como dedo extremo, por lo que su letra de representación será (e). La posición de las iniciales en el pentagrama siempre será arriba o debajo de cada figura musical, según como corresponda.

⁷¹ Pujol, Emilio. Escuela Razonada de la Guitarra. Buenos Aires. Edit. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1558. Pág.65.

Figura 17. Afinación de la guitarra.⁷²

Los números asignados del 1 al 6 en la partitura que se encuentran dentro de un círculo representan las seis cuerdas de la guitarra, siendo el número 1 la cuerda más aguda y el 6 la cuerda más grave, para interpretar que alguna de las cuerdas se debe tocar al aire se utiliza el 0 (cero). Los números se colocan en la partitura a la derecha, arriba o debajo de las notas musicales, excepto por el número 0 (cero) que se coloca a la izquierda de cada nota musical.

Nota: cuando al lado derecho de la nota no se encuentra ninguna numeración, esta nota se debe ejecutar en el lugar más cercano a la posición que se está utilizando.

⁷² Tornadock. DIAPASON DE GUITARRA CON LAS NOTAS PUESTAS SOBRE EL MASTIL. Fuente: <http://4.bp.blogspot.com/-53RpKppDmGk/UR1t46q60dl/AAAAAAAAABMo/v3ukwWK2o1c/s320/mastil-3.jpg>. 05 Enero 2017, 18h00.

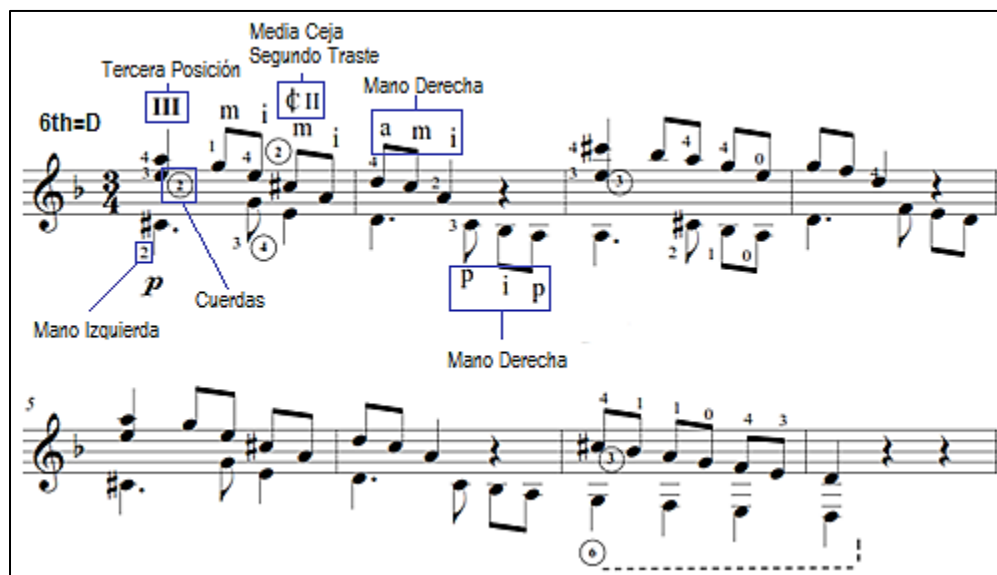


Figura 18. Notación de la Guitarra.⁷³

2.3.1 Técnicas de ejecución más utilizadas en la guitarra.

➤ Cejilla (C).

Este signo (C) siempre va acompañado de un número sea romano o arábigo, que nos indica en que traste hay que colocar la cejilla. La (C) se la coloca sobre algún pasaje de la partitura, el cual permite saber cuándo el compositor o arreglista sugiere que dicho pasaje ejecutado de esta forma. Para esto se coloca el dedo índice de la mano izquierda sobre todo o parte del diapasón de la guitarra, sobre el número de traste que se nos indique.



⁷³ Fragmento de la partitura para guitarra del pasillo “Tierra mía”. Transcripción realizada por: Cristhian Morocho Vallejo.

Figura 19. Colocación de la cejilla.⁷⁴

Figura 20. Nomenclatura de la cejilla en la partitura.


Cuando se da el caso de la llamada **“media ceja”** o **“cejilla”** , colocaremos el dedo uno en diapasón de la guitarra, pero a diferencia de la “Cejilla” (C), se abarcara solo las tres o cuatro primeras cuerdas.

Figura 21. Colocación de “media cejilla” en la guitarra.⁷⁵

⁷⁴ WikiHow. Cómo tocar Re menor en tu guitarra. Fuente: <http://es.wikihow.com/tocar-Re-menor-en-tu-guitarra>. 13 Marzo 2017, 08h00.

⁷⁵ El club del Autodidacta. Guitarra - Acorde mayor en quinta posición. Fuente: <http://elclubdelautodidacta.es/wp/2014/07/guitarra-acorde-mayor-en-quinta-posicion-caged/>. 13 Marzo 2017, 08h00.



Figura 22. Nomenclatura de media cejilla en la partitura.

➤ Ligado.

Dentro de lo que es la partitura se representa con un arco, el cual indica desde donde hasta donde se deben tocar las notas ligadas.



Figura 23. Representación de Ligado en la partitura de Guitarra.

Esta técnica se ejecuta tocando una nota en la guitarra, en la posición y con los dedos tanto de la mano derecha como de la izquierda que se indique, y seguido a eso tocamos la siguiente nota sin volver a tocar las cuerdas con los dedos de la mano derecha.

➤ Arrastre.

Esta técnica es representada por una línea recta entre la nota de inicio y la nota de final. En ocasiones suele acompañarse de una apoyatura simple.

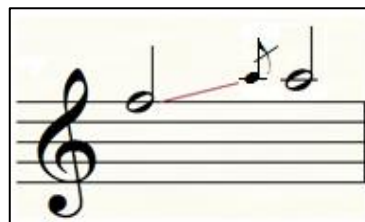
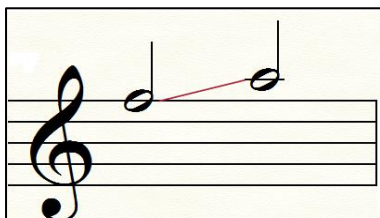


Figura 24. Representación del arrastre en la partitura de guitarra.

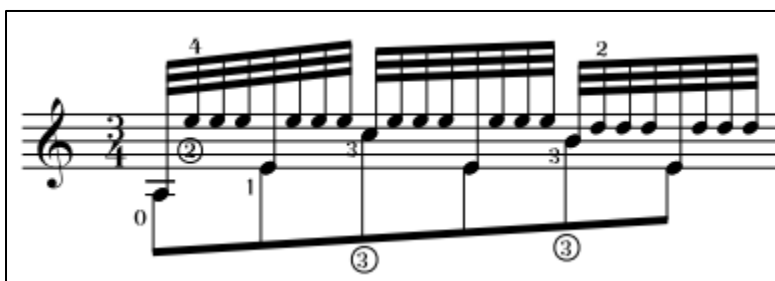
Su forma de ejecución es en glissando, es decir, se toca la nota de inicio y se arrastra el dedo hasta la nota final.

➤ Vibrato.

Consiste en pisar con el dedo la nota que se quiere vibrar, moviendo ligeramente la mano de forma cíclica, procurando mantener el dedo inmóvil.⁷⁶ El vibrato, siendo discrecional, no se indica.⁷⁷

➤ Tremolo.-

Es una técnica muy usada en la guitarra que produce un efecto similar al que se realiza en instrumentos como la mandolina, el bandolín, etc. Mientras el instrumentista toca el trémolo con los dedos a, m e i, el pulgar toca una melodía en contrapunto.⁷⁸



⁷⁶ Palma, Jacobo. El rincón del Guitarrista. Fuente: <http://www.guitarraonline.com.ar/index.php?sec=160>. 10 Febrero 2017, 20h00.

⁷⁷ Pujol, Emilio. Escuela Razonada de la Guitarra. Buenos Aires. Edit. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1558. Pág.67.

⁷⁸ Bellucci, Renato. "Recuerdos de la Alhambra", Francisco Tárrega. Fuente: http://www.mangore.net/recuerdos_de_la_alhambra_esp.html. 10 Febrero 2017, 21h00.

Figura 25. Tremolo en la guitarra.⁷⁹

➤ Armónicos.

Estos tienen una subdivisión según su forma de ejecutar en la guitarra.

- **Armónicos Naturales.** Es una técnica usada por muchos guitarristas, la cual consiste en la colocación de un dedo sobre uno de los puntos nodales ejerciendo una pequeña presión (a la altura de la barrita de los trastes 12, 9, 7, 5, etc.) de cualquiera de las cuerdas al aire (figura), para luego tocar la cuerda con un dedo de la mano derecha y, a continuación, levantamos el dedo del nodo, a lo que nos produce los armónicos.⁸⁰

Figura 26. Forma de ejecución de los armónicos naturales.⁸¹

- **Armónicos Artificiales.** Estos armónicos se obtienen de una forma similar a los armónicos naturales, pero se ejecutan desde una cuerda pisada en un

⁷⁹ The Guitar School. Tarrega, Francisco. Recuerdos de la Alhambra. Partitura, Compas 1. Fuente: <https://www.classical-guitar-school.com/en/Download/1027>. 13 Marzo 2017, 12h00.

⁸⁰ Gimeno, Julio. "Los armónicos en la música para guitarra". Fuente: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>. 10 Febrero 2017, 22h00.

⁸¹ GET-TUNED. Afinar la Guitarra con Armónicos. Fuente: <http://es.get-tuned.com/afinar-guitarra-armonicos.php>. 13 Marzo 2017. 12h45.

determinado traste con la mano izquierda (figura), luego contamos 12 trastes y, colocando ligeramente el dedo índice de la mano derecha en el traste que nos dé (figura), procedemos a pulsar la cuerda con el dedo anular, produciéndonos un armónico artificial.⁸²



Figura 27. Manos Derecha.



Figura 28. Mano Izquierda.

Figura 29. Forma de ejecución de los armónicos artificiales.⁸³

Si bien existen algunas formas de escritura de los armónicos en la partitura de guitarra, por ejemplo el colocar un pequeño círculo sobre la nota que va el armónico o que la nota que va en armónico tenga la cabeza en forma de un

⁸² Gimeno, Julio. "Los armónicos en la música para guitarra". Fuente: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>. 10 Febrero 2017, 22h00.

⁸³ Amaya, Jesús. Tocar Armónicos Artificiales (tutorial) - por Jesús Amaya. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=qUcxbBQCLtU>. 13 Marzo 2017, 13h30.

rombo,⁸⁴ nosotros adoptaremos una forma de escritura más sencilla, colocaremos la palabra “arm”. y, un número romano que indique el lugar en donde se producirá el armónico.⁸⁵



Figura 30. Notación de los armónicos en la partitura de guitarra.

⁸⁴ Jimeno, Julio. Los armónicos en la música para guitarra. Fuente:

<http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>. 13 Marzo 2017. 14h00.

⁸⁵ Para mayor conocimiento sobre técnicas y signos empleadas en la guitarra, revisar capítulo XV del libro Escuela Razonada de la Guitarra de Emilio Pujol y para conocer a profundidad sobre los armónicos en la guitarra, revisar el artículo de internet “Los armónicos en la música para guitarra”, escrito por Julio Jimeno en la fuente: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>. 13 Marzo 2017. 14h10.

3 Capítulo III:

Selección de las obras para la transcripción a guitarra.

3.1 Descripción de las obras seleccionadas.

La cultura musical ecuatoriana se ve expuesta por el virtuosismo y esfuerzo de grandes artistas y compositores ecuatorianos como son: Francisco Paredes, Inés Jijón, Rafael Carpio, Salvador Bustamante Celi, José Ignacio Canelos, entre muchos más., Estos grandes músicos han realizado un sin número de aportaciones a la música a lo largo de su vida, dejando huellas no solo en el Ecuador sino que han logrado trascender fronteras consiguiendo difundir la diversidad cultural musical ecuatoriana, es así que han escrito obras en ritmos de pasillo, San Juanito, Vals, Yaraví, etc. Si bien varias de las obras escritas por estos grandes compositores se ha realizado en piano y sin desmerecer las posibilidades técnicas musicales que este instrumento ofrece, se ha realizado esta investigación de los pasillos escritos por ellos, y entre un sin número de obras, se ha seleccionado seis, de los cuales cinco pertenecen a compositores ecuatorianos y uno a un compositor italiano,⁸⁶ se escogió dichas obras por la poesía de sus letras, por su historia, su música, y por lo que cada uno de sus compositores aportó para la historia musical ecuatoriana. Posteriormente se realizó un trabajo de transcripción para guitarra, que al igual que muchos otros instrumentos ofrece un mundo maravilloso de sonidos y técnicas de ejecución; Así se realizó este trabajo, con la finalidad de incrementar el repertorio para guitarra en el género de Pasillo, a fin de que cada una de las transcripciones de estas obras sirva para el estudio de generaciones actuales y venideras.

Las obras seleccionadas para realizar este trabajo investigativo son las siguientes:

⁸⁶ Revisar: Obras y Compositores: Santé Lo Prioré.

Obras	Género	Subgénero	Interpretación
Tierra mía	Pasillo	Pasillo de Baile	Instrumental
Horas de Pasión	Pasillo	Pasillo Costeño	Instrumental y Vocal
La oración del olvido	Pasillo	Pasillo Costeño	Instrumental y Vocal
Vamos Linda	Pasillo	Pasillo Costeño	Instrumental y Vocal
Mos de Hablar Cholito	Pasillo	Pasillo Serrano	Instrumental
Ecuador	Pasillo	Pasillo Costeño	Instrumental y Vocal

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, se ha mencionado el subgénero al que pertenecen cada uno de los pasillos seleccionados, esta categorización se basa en el artículo “Día del Pasillo Ecuatoriano” realizado por Alexia García⁸⁷ y, en el apartado “El Pasillo costeño se caracteriza por ser más festivo y rápido..., a diferencia del andino (de la Sierra) que tiene un corte melancólico y habla de desamores y esperanzas.” (Cadena, 2016). Sin embargo esto no es suficiente para clasificarlos, puesto que tanto el costeño como el serrano tienen muchas características similares, es decir, para clasificarlos de una manera correcta se tendría que realizar una investigación más exhaustiva en donde se tomaría en cuenta “los modos culturales propios, acentos e inflexiones del lenguaje musical y textual que marcan mayormente las diferencias musicales.” (Gerrero, 2014)

⁸⁷ Guayageek. Día del Pasillo Ecuatoriano. Fuente: <http://www.guayageek.com/uncategorized/2011/dia-del-pasillo-ecuadoriano/>. 21 Julio 2017, 13h30.

3.2 Obras y Compositores.

3.2.1 Carlos Solís Moran.



Figura 31. Carlos Solís Moran.⁸⁸

Carlos Solís, nace el 4 de Enero de 1912 en la ciudad de Guayaquil, y muere en la misma ciudad el 13 de Marzo de 1984. Su introducción musical a la música ecuatoriana la haría a la edad de 20 años, estudiando en la escuela popular de Música del compositor Nicolás Mestanza, durante su aprendizaje musical, recibió ayuda y apoyo de Nicasio Safadi, Francisco Paredes Herrera y Carlos Silva Pareja, Jose Santiana y del Guitarrista Jorge Alava.⁸⁹

En 1936 compone una de sus primeras obras, realizando una contribución a la música ecuatoriana con el pasillo “Adiós” (pasillo renombrado después con el título “Despedida”), el cual posteriormente sería grabado por las artistas Maruja y Amelia

⁸⁸ Carlos Solís Moran. Fuente:

http://2.bp.blogspot.com/_FygOgBbEWhY/TJECIus0Zbl/AAAAAAAAA08/6CKSVhXbiz4/s320/Carlos+Sol%C3%ADs.jpg

⁸⁹ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. pág.1319.

Mendoza, quienes en ese entonces eran conocidas como las Alondras del Guayas.⁹⁰

Su carrera artística la realizó recorriendo varios lugares de Guayaquil, sin embargo el nombre de Carlos Solís Moran, sería conocido profesionalmente en 1944, en una entrevista y actuación en la radio “Ondas del Pacífico”, allí realizó un dúo con Guillermo Rubira Infante quien sería su compañero de escenario durante 10 años. Carlos Solís Moran, tenía un alto gusto por la escritura en versos, debido a esa afición es que varias de sus composiciones lleven letra de su propia autoría. Morán ha realizado grandes aportaciones a la música ecuatoriana, llegando a plasmar sus conocimientos en la composición de aproximadamente doscientas canciones⁹¹, a continuación citaremos algunas de sus creaciones musicales:⁹²

Obras de Carlos Solís Moran.

Falsas Promesas, Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.	La oración del olvido, Pasillo. Letra: Amador Flor. Música: Carlos Solís Moran.
Adiós (Despedida), Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.	Más tarde, Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.
Ambición, Pasillo. Letra: Rosario Sansores. Música: Carlos Solís Moran.	Obsesión, Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.
Cuando muera, Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran.	Yaraví: Cristo del Consuelo. Letra: Genaro Castro.

⁹⁰ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. pág.1319.

⁹¹ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. pág.1320.

⁹² Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005. pág.1320-1321.

Música: Carlos Solís Moran.	Música: Carlos Solís Moran.
Desconsuelo, Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.	Pasacalle: Mi Guayaquil. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.
Ecuador, Pasillo. Letra: Carlos Solís Moran. Música: Carlos Solís Moran.	Presentimiento, Vals.
Escucha Mujer, Pasillo. Letra: Luis Lupino Oviedo. Música: Carlos Solís Moran.	Que los niños vengan a mí, Vals.
Abandono, San Juanito.	No me hagas llorar, Vals. etc.

➤ **Pasillo: “Ecuador.”**

Compuesta por: Carlos Solís Moran.

Letra: Carlos Solís Moran.

**Viva mi patria ecuatoriana,
viva el pasillo y el yaraví,
las amorfinas y las tonadas
y la tierrita donde nació.
Ciudad querida, ciudad que canta
con sus guitarras y el rondador,
viva la Costa, viva la Sierra,
lindas regiones de mi Ecuador.**

**Safadi-Ibáñez, Maruja, Amelia,
las dos alondras del litoral,
con Maridueña-Silva, las Ecuatorianas,
Jaramillo y Cárdenas, el criollo zorzal;**

**Vera Santos, Rubira, Saavedra-Rojas,
Bowen-Villafuerte y muchos más
han conseguido con sus cantares
que sea el pasillo canto inmortal.**

**El gran azuayo Pancho Paredes
entre los buenos se consagró,
altivo cóndor que majestuoso
al infinito se remontó,
pero su nombre, como el de Ojeda
Brito el de Sombras, Moisés Cortés
nunca se borran de la memoria
y en cada tumba llora un ciprés.**

**Los dos Uquillas y los Nativos,
doña Carlota, la sin rival,
con los Troveros Criollos Benítez-Valencia
las hermanas Mendoza Suasti sin par;
las Hermanitas Rivadeneira,
y las Naranjo y muchos más,
son el orgullo del canto andino
a quienes brindo yo mi cantar.⁹³**

De este pasillo, tanto la música y la letra son creaciones de Carlos Solís Moran; esta obra fue grabada por Pepe Jaramillo a dúo con su hermano Julio. La parte textual de la obra hace referencia al nombre de algunas de las regiones del Ecuador y agrupa nombres de cantantes y compositores del pasillo y la música

⁹³ Guerrero, Fidel. MEMORIA MUSICAL DEL ECUADOR: "Con el nombre de un país: pasillo Ecuador". Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010_09_01_archive.html. 20 Marzo 2017, 12h40.

popular ecuatoriana⁹⁴, argumentando que “Han conseguido con sus cantares que sea el pasillo canto inmortal”.⁹⁵

➤ **Pasillo: “La oración del olvido.”**

Compuesta por Carlos Solís Moran

Letra: Amador Flor

**I: Lloro el recuerdo triste su elegía
y el corazón en su dolor te evoca;
alma yo sé que nunca serás mía
y sin embargo pienso que algún día
he de juntar mi boca con tu boca
en un beso de dulce idolatría.**

**II: Bien sé que soy un loco incomprendido
que en vano adoro una quimera santa,
e inútil es pensar que si he perdido
el ave de tu amor que ya no canta
como ayer en el huerto florecido.**

**III: Hay algo en tu amor, algo tan triste
como el último adiós de tu mirada,
sé que no volverás, la frágil nave
de nuestro amor ya se perdió y la vida
con su tristeza demasiado sabe,
que no hallará la dicha ya perdida.**

**IV: Dicha imposible, corazón herido,
amor lejano, dulce edén perdido,**

⁹⁴ Guerrero, Fidel. MEMORIA MUSICAL DEL ECUADOR: “Con el nombre de un país: pasillo Ecuador”. Fuente: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010_09_01_archive.html. 20 Marzo 2017, 13h00.

⁹⁵ Fragmento sacado de la letra del pasillo Ecuador escrito por Carlos Solís Moran.

**templo olvidado donde hoy en día me pierdo,
en él tan solo tejerán su nido
los pájaros errantes del olvido.⁹⁶**

Esta letra pertenece al poeta Vicente Amador Flor, posteriormente Carlos Solís Moran habría compuesto la música en los años 1938 o 1940, ahí es cuando nace este gran pasillo poético: “La Oración del Olvido” y de entre todas sus composiciones, ésta es una de sus obras más destacadas.

3.2.2 Sante Lo Priore

Músico violinista y compositor italiano, recorrió varios países brindando conciertos destacándose en cada uno de ellos como un gran concertista, se conoce por algunos antecedentes históricos que: visitó Colombia en 1920 precisamente estuvo en Medellín; en 1922 realizó una gira en México; en 1924 estuvo en México y realizó un viaje a los USA.⁹⁷ Durante un periodo de tiempo residió en Ecuador, visitó las ciudades de Quito y Guayaquil, no se sabe con precisión cuáles fueron los motivos por lo que estuvo en dicho país, sin embargo podríamos pensar que debido a su carrera musical estuvo brindando conciertos en Ecuador, en donde conoció a varios de los músicos y compositores ecuatorianos de esa época y donde también compuso la obra “mos de hablar cholito”, en julio de 1915.

⁹⁶ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 1023.

⁹⁷ Banco de la República de Colombia. BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO Sala de Libros Raros y Manuscritos: ARCHIVO GUILLERMO URIBE HOLGUIN, catálogo descriptivo. Colombia. Bogotá, 2010. Pág. 5.



Figura 32. Sante Lo Priore.⁹⁸

Según el compositor y violinista Carlos Amble Ortiz define a Priore como: “un artista de tan grande talla” y con “alma de niño tímido y huérfano”.⁹⁹ En la Figura 13 tenemos un fragmento tomado de un Diario de Costa Rica (Julio, 1920), en donde se define a Priore como un gran músico “de alma artística auténtica”.¹⁰⁰

⁹⁸ Sante Lo Priore. Fuente:

http://3.bp.blogspot.com/_FygOgBbEWhY/S5WDGHu7Y3I/AAAAAAAAAJg/SSPgL6koJmU/s400/Sante+Lo+priore.jpg

⁹⁹ Guerrero, Fidel. Músicos en andamio: Sante Lo Priore y el pasillo ‘mos de hablar cholito. Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-sante-lo-priore-y-el.html>. 20 septiembre 2016, 17h00.

¹⁰⁰ Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI). Biblioteca digital: diario de Costa Rica, 18 de Julio, 1920. Fuente: http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201920/go-diario%20de%20costa%20rica_18%20jul_1920.pdf#.WNBKIdLhC00. 20 Marzo 2017, 16h00.



Figura 33. Fragmento del Diario de Costa Rica.¹⁰¹

➤ **Pasillo Ecuatoriano “Mos de hablar cholito”.**

Compuesta por: Sante Lo Priore.

Este pasillo fue una obra que en un principio, según Pablo Guerrero, se pensó, pertenecía a Sixto María Duran, sin embargo y como relata Pablo en su blog: “Mucho tiempo después pudimos dar con un catálogo discográfico de la RCA Victor de 1919, y en el listado de discos grabados se encontraba el pasillo en cuestión y se asentaba como su creador a S. Lo Priore” (Guerrero, Memoria Musical del Ecuador, 2010). Había sido compuesto por un violinista italiano Sante Lo Priore, el cual había llegado al Ecuador, país en el cual se quedaría por un tiempo, donde conocería mucha gente, entre ellos algunos músicos. De entre algunas de sus obras se destacan tres pasillos: Ilusión quiteña, Rayos de felicidad, y ‘mos de hablar cholito. Este último pasillo, en la portada, Priore realizó una

¹⁰¹ Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI). Biblioteca digital: diario de Costa Rica, 18 de Julio, 1920.

Fuente:

http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201920/go-diario%20de%20costa%20rica_18%20jul_1920.pdf#.WNBKIdLhC00. 20 Marzo 2017, 16h30.

dedicatoria a Sixto María Durán en ese entonces Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito.¹⁰²

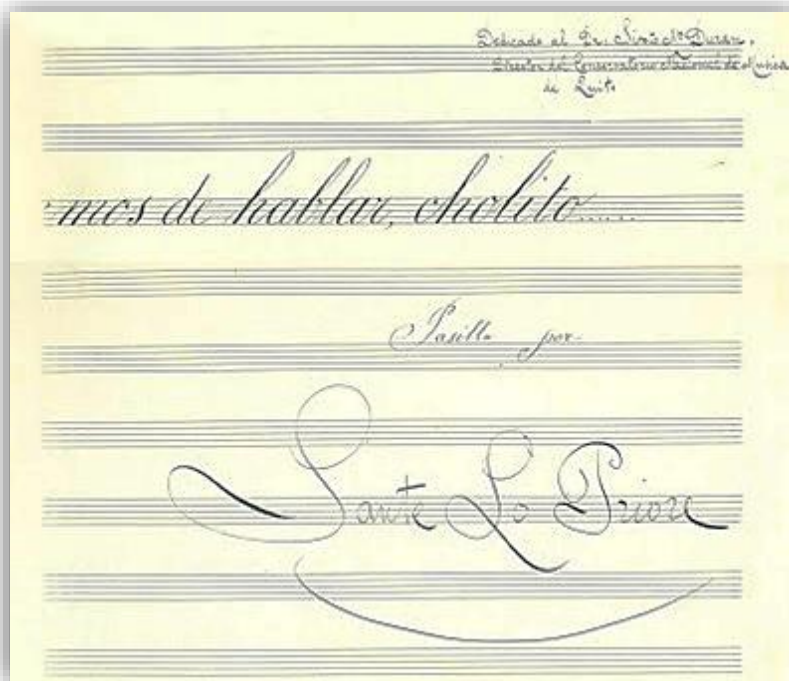


Figura 34. Portada de partitura de la obra con dedicatoria a Sixto M. Durán.¹⁰³

3.2.3 Inés Jijón.

Pianista, Compositora y pedagoga, nació en Quito el 23 de diciembre de 1909, y murió en su ciudad natal, el 7 de mayo de 1995. Lucila Meneses, fue quien la ayudo a iniciar sus estudios en el piano, demostrando con el tiempo grandes habilidades en el campo de la música, pero no fue sino hasta 1937 que forjo su carrera musical al graduarse con honores del Conservatorio Nacional de Música

¹⁰² Guerrero, Pablo. MEMORIA MUSICAL DEL ECUADOR: Músicos en andamio: Sante Lo Priore y el pasillo 'mos de hablar cholito. Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-sante-lo-priore-y-el.html>. 20 Marzo 2017, 17h00.

¹⁰³ Portada de la partitura con dedicatoria a Sixto M. Duran. Fuente: http://4.bp.blogspot.com/_FygOgBbEWHY/S5WETW63A1I/AAAAAAAAAJw/yRORXRhM3FU/s400/Mos+de+hablar+01.jpg

de Quito, para posteriormente continuar sus estudios musicales en la academia de Belisario Peña.¹⁰⁴



Figura 35. María Inés Jijón Rojas.¹⁰⁵

El 16 de octubre de 1964, en el concurso de Composiciones Musicales promovido por el Patronato de Arte Lirico de Guayaquil, logro obtener el primer premio con el pasillo “Romanza”, el cual fue dedicado a su hija Aliz. Inés Jijón con las enseñanzas musicales de sus maestros: Gustavo Bueno, Belisario Peña, Francisco Salgado, Víctor Carrera y Luis Humberto Salgado, se convirtió en músico y pianista muy reconocida en su época, también se destacó por sus grandes composiciones, y fue una pedagoga que se esforzaba por el desarrollo musical en los niños.¹⁰⁶

En su vida musical se destaca: La participación en la Orquesta del Conservatorio tocando la viola; Profesora particular de Piano; Docente en varias instituciones educativas del país; Participo en programas de radio; Directora de la Sección de Artes Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; Organizo la Biblioteca de

¹⁰⁴ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 817.

¹⁰⁵ María Inés Jijón Rojas. Fuente: https://i.ytimg.com/vi/CA89uhfL_So/hqdefault.jpg

¹⁰⁶ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 818.

Obras Musicales Ecuatorianas, el Museo de Artes Musicales y varios festivales, conciertos, exposiciones y conferencias; Compuso 120 canciones escolares, 8 villancicos, 5 corales, 17 rondas, 7 himnos, etc. Entre los premios que obtuvo están: Primer premio galardonado por la Unión Nacional de Periodistas en 1956; Primer premio del Ilustre Municipio de Quito (concurso Sixto María Duran para obras de música elaborada), con la obra Poema de los Andes en tres movimientos, en 1980; entre los pasillos más destacados: Añoranzas, Tierra mía, Pensando, Tríptico, Ecuatoriano, entre otros.¹⁰⁷

3.2.4 Francisco Paredes Herrera.

Nació en la ciudad de Cuenca, el 8 de noviembre de 1891, y murió en Guayaquil, el 1 de enero de 1952. Fue compositor al igual que su padre Francisco Paredes Orellana, quien también tocaba el piano y la guitarra. Francisco Herrera recibió instrucción musical académica de un sacerdote italiano de nombre Jose Basso, quien fue contratado por su padre al observar que su hijo tenía vocación hacia la música.¹⁰⁸

Su vida como músico profesional, tiene su inicio a los 17 años, al participar como ayudante de Dirección de Bandas Militares y como copista en su ciudad natal. Se cree que a esa misma edad, “comienza su obra como compositor, probablemente con el pasillo *“Siempre seré bueno”* (Guerrero, 2004-2005).

¹⁰⁷ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 817-818.

¹⁰⁸ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 1073.



Figura 36. Francisco José Antonio Paredes Herrera.¹⁰⁹

En el año de 1921 ejerció su profesión musical como docente en un colegio de Machala, posteriormente viajaría a Guayaquil y regresaría a Cuenca, para finalmente optar como lugar de residencia la ciudad de Guayaquil, donde trabajo en el almacén de José Domingo Feraud Guzman, quien era un gran impulsor de la música Guayaquileña, y es él mismo quien realizaría el auspicio de la primera grabación fonográfica en 1919 de Francisco Herrera, se trataba del pasillo “El alma en los labios”.¹¹⁰

Más de dos mil composiciones musicales fueron atribuidas a Francisco Paredes Herrera, es así que llegaron a denominarlo “La máquina de hacer música”, siendo muchas de estas composiciones escritas en la ciudad de Guayaquil. Entre sus obras están los pasillos, pasodobles, pasacalles, polcas, sanjuanitos, danzantes, etc. Algunas de sus piezas musicales fueron grabadas por grandes intérpretes de

¹⁰⁹ Francisco José Antonio Paredes Herrera. Fuente: <http://www.encyclopediadelecuador.com/wp-content/uploads/2016/05/Francisco-Paredes-Herrera.jpg>. 21 Marzo 2017, 17h00.

¹¹⁰ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 1073.

la época, como son: Tito Guizar, Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Eva Garza, Juan Pulido, entre otros.¹¹¹

➤ **Pasillo Ecuatoriano “Vamos linda”.**

Compuesto por: Francisco Paredes Herrera.

Letra: Telmo N. Vaca.

I: Te daré con mi pasión
las blancas perlas de mi mar
y las estrellas con el sol
pondré yo cerca de tu altar.

II: Yo sufro y lloro por tu amor
y para mí la vida es cruel,
/que ya no puedo más vivir
sin tu cariño, sin tu amor/ (bis).

III: El dolor que me domina
y el pesar que siento,
solo con tu amor, soñando,
viviré contento,
no puedo más vivir así,
te doy por siempre el corazón,
en cambio de tu amor gentil
que deliro en mi dolor.

IV: Vamos linda, te doy con toda el alma
los cielos y la mar, los ensueños del amor,
vamos, vamos hasta el confín del mundo,

¹¹¹ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 1074.

bajo este cielo azul en alas del amor.¹¹²

➤ **Pasillo ecuatoriano “Horas de pasión”.**

Compuesto por: Francisco Paredes Herrera.

Letra: Juan de Dios Peza.

Oh, tú, mi lirio blanco, mi virgen poderosa,
a quien adoro ciego con férvida pasión
cuando te miro y te hablo, mujer la más hermosa,
no sé que aliento mágico me quema el corazón.

Perdóname, te amo, ningún ser de la tierra,
podrá adorarte tanto como te adoro yo,
esta pasión sagrada que mi existir encierra,
al conocerte, oh virgen, en mi alma despertó.

Perdona, yo me aduermo soñando en tu ternura,
despierto y me enajena tu mágico esplendor,
a ti se acerca el alma como la linfa pura
se acerca a la ribera para besar la flor.
amor es el que llena las horas de mi vida,
el que mi ser transforma en culto de pasión,
el que en mi pecho deja tu imagen bendecida,
el que hace de tu nombre mi canto y mi oración.¹¹³

4 Capítulo IV:

Análisis y Transcripción de las obras de piano a guitarra.

¹¹² Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 1417.

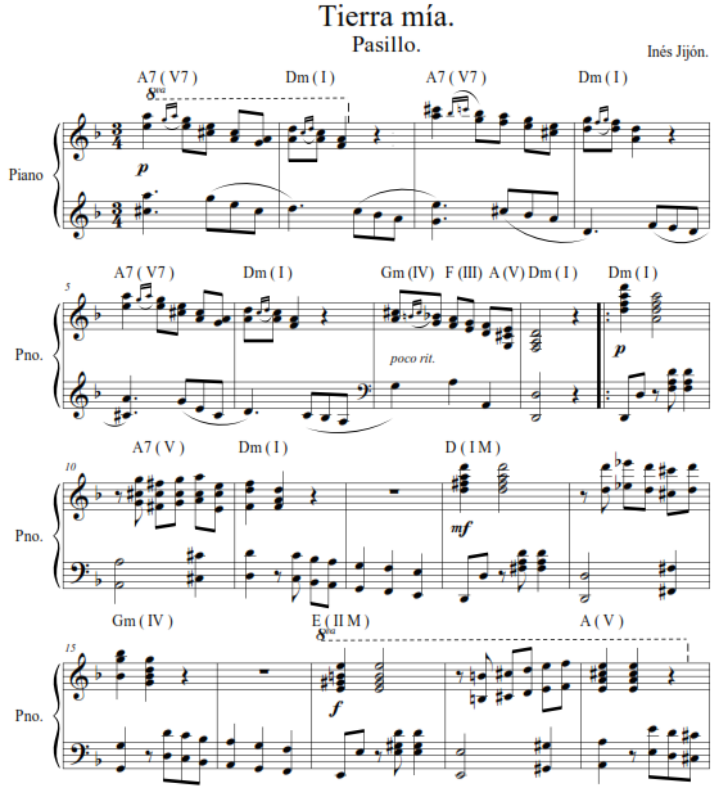
¹¹³ Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Edit. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Ecuador. Quito, 2004-2005, pág. 761.

4.1 Análisis de las partituras de piano.

4.1.1 Pasillo: Tierra Mía.

Un pasillo instrumental escrito para piano, en donde la partitura está en un compás simple de $\frac{3}{4}$, en tonalidad de Re menor con una forma tripartita: A-B-C, con introducción. Este pasillo tiene un nivel de dificultad alto, en donde se puede apreciar la explotación del uso de los matices que le dan un gran movimiento sonoro a la obra. Para el análisis armónico, se colocó el cifrado de cada uno de los acordes en todas las partituras de piano.

Tierra mía.
Pasillo. Inés Jijón.



The musical score is titled "Tierra mía. Pasillo." by Inés Jijón. It is written for piano (Piano and Pno.) in 3/4 time, D minor (two flats). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with chords A7(V7) and Dm(I). The second system (measures 5-8) includes chords A7(V7), Dm(I), Gm(IV), F(III), A(V), and Dm(I), with a "poco rit." marking. The third system (measures 9-12) features chords A7(V), Dm(I), and D(III), with a "mf" marking. The fourth system (measures 13-16) features chords Gm(IV), E(III), and A(V), with a "f" marking. The score is written in D minor (two flats) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2

Tierra mía

20 C#dis. (VII) A7 (V7) Dm (I)

Pno. *p poco rit.*

26 C (VII M7) F (III) F7 (III7)

Pno. *mf*

31 A7 (V7) Dm (I) Bb (VI) A (V)

Pno.

36 Bb (VI) A (V) C#dis. (VII) A7 (V7)

Pno. *p poco rit.*



Tierra mía 3

Dm (I) D (I M) A7 (V7) *Poco meno.* D (I)

Pno. 

B (VI) F#dis (III dis) B (VI)

Pno. 

Em (II) G (IV) *8va* D (I)

Pno. 

A7 (V7) D (I) Gm (IVm) D (I)

Pno. 

A7 (V7) D (I) D (I)

Pno. 

Figura 37: Estructura armónica de la obra de piano Tierra Mía.¹¹⁴

¹¹⁴ Partitura sacada del libro de Inés Jijón: “Música Ecuatoriana Selecta para Piano”.

Análisis armónico y estructural:

Introducción	A	B	C
1 - 8	9 - 25	26 - 42	43 - 60

Introducción:

A7 (V7) – Dm (I) – A7 (V7) – Dm (I) – A7 (V7) – Dm (I) – Gm (IV) – F (III) – A (V) –
Dm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
A7	Dominante (V7)	Séptima	1
Dm	Tónica (I)	menor	2
A7	Dominante V7	Séptima	3
Dm	Tónica (I)	menor	4
A7	Dominante (V7)	Séptima	5
Dm	Tónica (I)	menor	6
Gm	Subdominante (IV)	menor	Primer tiempo del compás 7
F	Mediante (III)	Mayor	Segundo tiempo del compás 7
A	Dominante (V)	Mayor	Tercer tiempo del compás 7
Dm	Tónica (I)	menor	8

Está compuesta por el uso de los grados Tercero, Cuarto, Quito y Primero, de Re menor, es decir se compone por el constante uso de la cadencia perfecta, definiendo la tonalidad.

Parte A:

Dm (I) – A (V7) – Dm (I) – D (I M) – Gm (IV) – E (II M) – A (V) –
C#dis (VII) – A7 (V7) – Dm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Dm	Tónica (I)	menor	9
A	Dominante (V7)	Séptima menor	10
Dm	Tónica (I)	menor	11 - 12
D	Tónica (I)	Mayor	13 - 14
Gm	Subdominante (IV)	menor	15 - 16
E	Supertónica (II)	Mayor	17 - 18
A	Dominante (V)	Mayor	19 - 20
C#dis	Sensible (VII)	disminuido	21
A7	Dominante (V7)	Séptima menor	22 - 23
Dm	Tónica (I)	menor	24 - 25

Se mantiene el manejo de cadencia perfecta, con la inclusión del primer grado como dominante para resolver en el cuarto grado de Re menor, al igual que es utilizado el segundo grado como dominante para resolver al quinto grado de la tonalidad.

Parte B:

C (VII 7) (V7 de Fa) – F (III) – F7 (III 7) – A7 (V7) – Dm (I) – Bb (VI) –
A (V) – Bb (VI) – A (V) – C#dis (VII) – A7 (V7) – Dm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
C	Sensible	Mayor	26 - 27
F	Mediante	Mayor	28 - 29
F7	Mediante	Séptima menor	30

A7	Dominante (V7)	Séptima menor	31
Dm	Tónica (I)	menor	32 - 33
Bb	Superdominante	Mayor	34
A	Dominante (V)	Mayor	35
Bb	Superdominante	Mayor	36
A	Dominante (V)	Mayor	37
C#dis	Sensible (VII)	disminuido	38
A7	Dominante (V7)	Séptima menor	39 - 40
Dm	Tónica (I)	menor	41 - 42

Comienza con la utilización de la dominante del tercer grado, y del mismo modo el uso del tercer grado en Mayor, para nuevamente enfatizar la tonalidad con los grados sexto, quinto y primero.

Parte C:

D (I) – A7 (V7) – D (I) – B (VI) – F#dis (III dis) – B (VI) – Em (II) – G (IV) – D (I) –
A7 (V7) – D (I) – Gm (IV m) – D (I) – A7 (V7) – D (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
D	Tónica (I)	Mayor	Primer tiempo del compás 43
A7	Dominante (V7)	Séptima menor	Segundo tiempo del compás 43 - compás 44
D	Tónica (I)	Mayor	45 - 46
B	Superdominante (VI)	Mayor	Primer tiempo del compás 47
F#dis	Mediante (III)	Disminuido	Segundo tiempo del compás 47

B	Superdominante (VI)	Mayor	48
Em	Supertónica (II)	menor	49 - 50
G	Subdominante (IV)	Mayor	51
D	Tónica (I)	Mayor	52
A7	Dominante (V7)	Séptima menor	53
D	Tónica (I)	Mayor	54
Gm	Subdominante (IV)	menor	55
D	Tónica (I)	Mayor	56
A7	Dominante (V7)	Séptima menor	57
D	Tónica (I)	Mayor	58 – 59 – 60

Se da una modulación hacia el modo Mayor de la Tónica, se puede apreciar la utilización de la cadencia plagal (IV – I), para posteriormente reforzar la modulación con el uso del quinto grado que concluye en la tónica.

4.1.2 Pasillo: “Horas de Pasión”.

Pasillo compuesto por Francisco P. Herrera, está en un compás simple de $\frac{3}{4}$, en tonalidad de Sol menor y posee una forma bipartita: A-B con repetición, introducción y sección intermedia. El pasillo tiene un nivel de dificultad medio, y en la versión de piano de la que se tomó como referencia, no se encontró la utilización de matices.

Horas de Pasión.

Pasillo.

Francisco P. Herrera.

Piano

B (III) D (V) Gm (I) $\frac{\infty}{\infty}$ Gm (I)

Pno.

D7 (V7) D7/F# (V7/VII) Gm (I) Gm/B (I/III) D7 (V7)

Pno.

D/F# (V/VII) Gm (I) Eb (VI) D (V) D7 (V7)



2

Horas de Pasión.

Piano accompaniment for "Horas de Pasión" (Measures 16-35).

Measures 16-20: Gm (I), D (V), Gm (I), Gm/B (I/III), D7 (V7)


Measures 21-25: Gm (I), Eb (VI), D (V), D7 (V7), D7/F# (V7/VII)

Measures 26-30: Gm (I), Bb (III), D (V), Gm (I)

Measures 31-35: Bb (III), Cm (IV)



Horas de Pasión. 3



Piano accompaniment (Pno.) for "Horas de Pasión". The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. Chord symbols are written above the staves: F#dis (VII), Gm (I), Gm (I), Bb (III) in the first system; Eb (VI), F7 (VII), F7/C (VII/IV) in the second; Bb (III), D7/F# (V7/VII), D7 (V7), Gm in the third; and Bb (III), D (V), Gm, D.C. a la S in the fourth. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 38: Estructura armónica de la obra de piano "Horas de Pasión".¹¹⁵

¹¹⁵ Partitura sacada del libro: "Antología de la música Ecuatoriana", pág. 23 - 24.

Análisis armónico y estructural:

Introducción	Parte A	Sección intermedia	Parte B
Compás 1 - 12	Compás 13 - 30	Compás 31 - 38	Compás 39 - 54

Introducción:

Bb (III) – D7 (V7) – Gm (I) – Gm (I) – D7 (V7) – D7/F# (V7/VII) – Gm (I) – Gm/Bb (I/III) – D7 (V7) – D/F# (V/VII) – Gm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Bb	Mediante (III)	Mayor	2
D7	Dominante (V)	Séptima menor	3
Gm	Tónica (I)	menor	4 - 5
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	6 - 7
Gm	Tónica (I)	Menor	8 - 9
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	10 - 11
Gm	Tónica (I)	menor	12

Inicia la obra con el uso armónico del tercer grado, para posteriormente centrar la armonía en los grados Quito y Primero, es decir se aprecia el uso constante de la cadencia perfecta, que define la tonalidad.

Parte A:

Eb (VI) – D7 (V7) – Gm (I) – D7 (V7) – Gm (I) – Gm/Bb (I/III) – D7 (V7) – Gm (I) – Eb (VI) – D7 (V7) – D7/F# (V7/VIII) – Gm (I) – Bb (III) – D7 (V7) – Gm (I).

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
---------	--------	----------------	--------



Eb	Superdominante (VI)	Mayor	13
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	14 - 15
Gm	Tónica (I)	menor	16
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	17
Gm	Tónica (I)	menor	18 – 19
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	20 - 21
Gm	Tónica (I)	menor	22
Eb	Superdominante (VI)	Mayor	23
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	24 – 25
Gm	Tónica (I)	menor	26 – 27
Bb	Mediante (III)	Mayor	28
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	29
Gm	Tónica (I)	menor	30

Se maneja la cadencia perfecta, y se incluye al movimiento armónico el manejo del Sexto grado.

Sección Intermedia:

Bb (III) – Cm (IV) – F#dis (VII dis) – Gm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Bb	Mediante (III)	Mayor	31 - 32
Cm	Subdominante (IV)	menor	33 - 35
F#dis	Sensible (VII)	Disminuido	36 - 37
Gm	Tónica (I)	menor	38

Se puede apreciar que la melodía o voz principal pasa a ser ejecutada por la mano izquierda y el acompañamiento armónico por la mano derecha, esto se da durante cinco compases, posteriormente, continúan tres compases más donde se retoma la distribución habitual de ejecución de la melodía y el acompañamiento armónico. También se utiliza el Cuarto y el séptimo grado disminuidos para darle mayor movimiento a la armonía.

Parte B:

Gm (I) – Bb (III) – Eb (VI) – F7 (VII7) – F7/C (VII7/IV) – Bb (III) – D7/F# (V7/VII) – D7 (V7) – Gm (I) – Bb (III) – D7 (V7) – Gm (I).

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Gm	Tónica (I)	menor	39
Bb	Mediante (III)	Mayor	40 - 41
Eb	Superdominante (VI)	Mayor	42 - 43
F7	Sensible (VII)	Séptima menor	44 - 45
Bb	Mediante (III)	Mayor	46 - 47
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	48 - 49
Gm	Tónica (I)	menor	50 - 51
Bb	Mediante (III)	Mayor	52
D7	Dominante (V7)	Séptima menor	53
Gm	Tónica (I)	menor	54

Se utiliza el séptimo grado mayor en la sección armónica, este grado cumple la función de Dominante para llegar a Sib, posteriormente se mantiene la utilización de Quinto – Primero, concluyendo con la reiteración armónica de la tonalidad.

Como se puede apreciar se manejan los grados Tercero, Quinto y Primero, (que se da en el inicio de la partitura), para la terminación de cada sección de la obra.

Armónicamente se da variación a ciertos pasajes de la obra con la utilización de notas acordarles como bajo principal.

4.1.3 Pasillo: “La Oración del Olvido”.

Carlos Solís Moran fue quien compuso este pasillo, la partitura está en un compás simple de $\frac{3}{4}$, en tonalidad de Mi menor y posee una forma bipartita: A-B, con introducción, que se repite dos veces. El pasillo tiene un nivel de dificultad alto, y no se han encontrado matices en la partitura de la que se tomó como referencia.

La Oración del Olvido.
Pasillo.

Carlos Solís Morán.



Piano

Pno.

Pno.

2

La Oración del Olvido.

Piano accompaniment for "La Oración del Olvido." The score is written for Piano (Pno.) and includes four systems of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The systems are labeled with measure numbers and chord names in parentheses.

System 1 (Measures 13-17): Chords D7 (VII 7) and G (III).

System 2 (Measures 18-22): Chords Am (IV) and Em (I).

System 3 (Measures 23-27): Chords C (VI), F#7 (II7), and B7 (V7).

System 4 (Measures 28-32): Chords Am (IV), G (III), B7 (V7), E (IM), and E (I).

La Oración del Olvido. 3



The musical score for the piano accompaniment of "La Oración del Olvido" is presented in four systems, each labeled "Pno." on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 33-37) features chords C#7 (VI 7), F#m (II), and B7 (V7). The second system (measures 38-42) features E (I) and F#m (II). The third system (measures 43-47) features B7 (V7), E (I), and G (III). The fourth system (measures 48-52) features B7 (V7), Em (I), and Em (I). The score includes a repeat sign with first and second endings at the end of the fourth system.

Figura 39: Estructura armónica de la obra de piano “La Oración del Olvido”.¹¹⁶

¹¹⁶ Partitura sacada del libro: “Carlos Solís Moran”. Guayaquil, SADRAM. Pág. 9.

Análisis armónico y estructural:

Introducción	Parte A	Parte B
Compás 1 - 9	Compás 10 - 31	Compás 32 - 51

Introducción:

B7 (V7) – Em (I) – Am (IV) – Em (I) – Am (IV) – Em (I) – G (III) – B7 (V7) – Em (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	2
Em	Tónica (I)	menor	3
Am	Subdominante (IV)	menor	4
Em	Tónica (I)	menor	5
Am	Subdominante (IV)	menor	6
Em	Tónica (I)	menor	7
G	Mediante (III)	Mayor	Primer tiempo del compás 8
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	Segundo tiempo del compás 8
Em	Tónica (I)	menor	9

Está compuesta por el uso de los grados Tercero, Cuarto, Quito y Primero, de Mi menor, esta sección utiliza tanto cadencia plagal como cadencia perfecta para definir la tonalidad.

Parte A:



D7 (VII 7) – G (III) – D7 (VII 7) – G (III) – Am (IV) – Em (I) – C (VI) – F#7 (II 7) –
B7 (V 7) – Am (IV) – G (III) – B7 (V7) – E (I M)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
D7	Sensible (VII)	Séptima menor	10 - 11
G	Mediante (III)	Mayor	12 - 13
D7	Sensible (VII)	Séptima menor	14 - 15
G	Mediante (III)	Mayor	16 - 17
Am	Subdominante (IV)	menor	18 - 20
Em	Tónica (I)	menor	21 - 23
C	Superdominante (VI)	Mayor	24
F#7	Supertónica (II)	Séptima menor	25
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	26 - 27
Am	Subdominante (IV)	menor	28
G	Mediante (III)	Mayor	Primer tiempo del compás 29
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	Segundo tiempo del compás 29
E	Tónica (I)	Mayor	30 - 31

Se produce una movilidad de la armonía por cuartas, es decir se da el uso de los grados Séptimo, Sexto y Segundo, como dominantes para llegar a los grados Tercer, Segundo y Quinto respectivamente. También, se mantiene el manejo de la cadencia plagal y se produce al final de la sección una modulación hacia la Tonalidad de Mi Mayor.

Parte B:

E (I) – C#7 (VI7) – F#m (II) – B7 (V7) – E (I) – F#m (II) – B7 (V7) – E (I) – G (III) –
B7 (V7) – E (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
E	Tónica (I)	Mayor	32
C#7	Superdominante (VI)	Séptima menor	33
F#m	Supertónica (II)	menor	34 - 35
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	36 - 37
E	Tónica (I)	Mayor	38 - 41
F#m	Supertónica (II)	menor	42 - 43
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	44 - 45
E	Tónica (I)	Mayor	46
G	Mediante (III)	Mayor	47
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	48
E	Tónica (I)	Mayor	49 - 51

Esta sección inicia en tonalidad Mayor (E), se mantiene el uso de la cadencia perfecta y se utiliza el Sexto grado como Dominante para llegar hacia el Segundo grado menor. También se produce una llamada cadencia dominante, es decir el uso de los grados II-V-I.

Se puede apreciar, al igual que en el pasillo “Horas de Pasión” el uso de los grados Tercero, Quinto, Primero para finalizar cada sección.

4.1.4 Pasillo: “Vamos Linda”.

Pasillo de un nivel de ejecución alto, de forma tripartita: A-B-C con introducción. Escrito en compas simple de 3/4, y en tonalidad de MI menor. Las secciones A-B-C, se repiten dos veces cada una y la partitura de piano no presenta variación en los niveles de intensidad de sonido o de tempo.

Vamos linda

Pasillo

Francisco P. Herrera.

Piano

B7 (V7) Em (I)

Pno.

B7 (V7) Em (I) B7 (V7)

Pno.

Em (I) E7 (I7) Am (IV) D7 (VII7)

2

Vamos linda

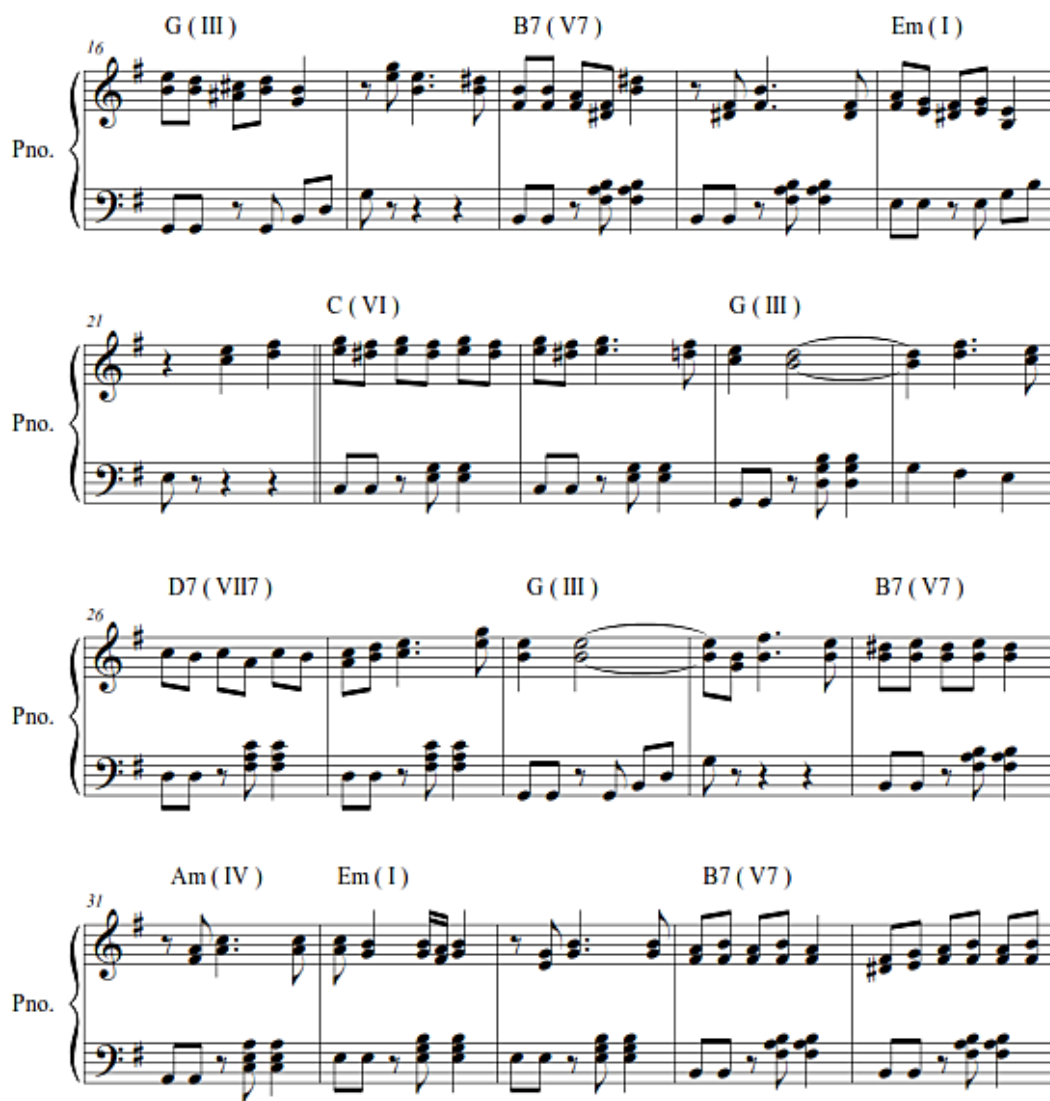
Piano accompaniment for the song "Vamos linda", measures 16 to 35. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is in G major.

Measures 16-20: G (III), B7 (V7), Em (I)

Measures 21-25: C (VI), G (III)

Measures 26-30: D7 (VII7), G (III), B7 (V7)

Measures 31-35: Am (IV), Em (I), B7 (V7)



The piano accompaniment is written for a grand piano (Pno.). The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) are shown. The music features various chords and melodic lines. The first system (measures 16-20) includes chords G (III), B7 (V7), and Em (I). The second system (measures 21-25) includes C (VI) and G (III). The third system (measures 26-30) includes D7 (VII7), G (III), and B7 (V7). The fourth system (measures 31-35) includes Am (IV), Em (I), and B7 (V7).

Vamos linda 3



The musical score for 'Vamos Linda' is presented in piano accompaniment. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into four systems of piano accompaniment. The first system (measures 36-40) features the chords Em(I), B7(V7), and Em(I). The second system (measures 41-45) features the chords B7(V7) and Em(I). The third system (measures 46-50) features the chords B7(V7), Em(I), and B7(V7). The fourth system (measures 51-55) features the chords Em(I) and Em(I), with a first and second ending marked 1. and 2. respectively.

Figura 40: Estructura armónica de la obra de piano "Vamos Linda".¹¹⁷

Análisis armónico y estructural:

¹¹⁷ Partitura sacada del libro: "Antología de la música Ecuatoriana", pág. 18-19.

Introducción	Parte A	Parte B	Parte C
Compás 1 - 4	Compás 5 - 20	Compás 21 - 36	Compás 37 - 55

Introducción:

B7 (V7) – Em (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	2 - 3
Em	Tónica (I)	menor	4

Inicio de la obra compuesto de cuatro compases con anacrusa, en donde predomina el uso de los grados Quinto y Primero que definen la tonalidad.

Parte A:

B7 (V7) – Em (I) – B7 (V7) – Em (I) – E7 (I7) – Am (IV) – D7 (VII7) – G (III) –
B7 (V7) – Em (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Em	Tónica (I)	menor	5
B7	Dominante (V)	Séptima menor	6 - 7
Em	Tónica (I)	menor	8 - 9
B7	Dominante (V)	Séptima menor	10 - 11
Em	Tónica (I)	menor	12
E7	Tónica (I)	Séptima menor	13
Am	Subdominante (IV)	menor	14
D7	Sensible (VII)	Séptima menor	15

G	Mediante (III)	Mayor	16 - 17
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	18 - 19
Em	Tónica (I)	menor	20

Continúa la melodía con anacrusa del compás 5 y se aprecia el dominio de la cadencia perfecta, como también se utilizan los grados Primero y Séptimo como Dominantes para resolver en los grados Cuarto y Tercero respectivamente. Se da nuevamente como en pasillos anteriores el uso de los grados (III-V-I) para finalizar la sección.

Parte B:

Em (I) – C (VI) – G (III) – D7 (VII7) – G (III) – B7 (V7) – Am (IV) – Em (I) –
B7 (V7) – Em (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Em	Tónica (I)	menor	21
C	Superdominante (VI)	Mayor	22 - 23
G	Mediante (III)	Mayor	24 - 25
D7	Sensible (VII)	Séptima menor	26 - 27
G	Mediante (III)	Mayor	28 - 29
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	30
Am	Subdominante (IV)	menor	31
Em	Tónica (I)	menor	32 - 33
B7	Dominante (V7)	Séptima menor	34 - 35
Em	Tónica (I)	menor	36

Esta sección comienza con anacrusa del compás 21 y se agrega al movimiento de la armonía al Sexto grado, como también se produce una cadencia rota (V-IV),

es decir el acorde dominante no resuelve en el primer grado. Se utiliza nuevamente al Séptimo grado como Dominante para llegar hacia el tercer grado y se utiliza una cadencia perfecta para concluir con esta sección.

Parte C:

Em (I) – B7 (V7) – Em (I) – B7 (V7) – Em (I) – B7 (V7) – Em (I) – B7 (V7) – Em (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Em	Tónica (I)	menor	37
B7	Dominante (V)	Séptima menor	38 - 39
Em	Tónica (I)	menor	40 - 41
B7	Dominante (V)	Séptima menor	42 - 43
Em	Tónica (I)	menor	44 - 45
B7	Dominante (V)	Séptima menor	46 - 47
Em	Tónica (I)	menor	48 - 49
B7	Dominante (V)	Séptima menor	50 - 51
Em	Tónica (I)	menor	52 - 55

Sección final de la partitura en donde la melodía comienza con anacrusa del compás 37 y predomina la cadencia perfecta, así como también se reitera la tonalidad en la que se encuentra la obra.

Como se puede apreciar en la partitura cada una de las secciones empiezan con anacrusa, en el primer grado (Mi menor).

4.1.5 Pasillo: “Mos de hablar cholito”.

Un pasillo instrumental elaborado por el compositor italiano Sante Lo Priore, en donde la partitura está en un compás simple de $\frac{3}{4}$, en tonalidad de Do menor. Esta pieza está compuesta de tres partes: A-B-C, con una introducción que se repite en el intermedio y al final. Es considerado que este pasillo tiene un nivel de dificultad bastante alto, es decir, requiere un nivel de estudio minucioso y profesional,

debido a su complejidad en el manejo armónico, la inmensa variación en los matices y las diversas formas de ejecución técnicas que posee la obra para el piano.

Mos de Hablar Cholito
Pasillo

Sante Lo Priore.

Allegretto comodo

Piano

6

Pno.

12

Pno.

18

Pno.

Chords: G 7 (V 7) G 7 / B (V 7 / VII) Cm (I) Cm / Eb (I / III) G 7 / D (V 7 / II) G 7 (V 7) Cm (I) Cm / Eb (I / III) G 7 (V 7) G 7 / B (V 7 / VII) Cm (I) Fm (IV) Cm / G (I / V) G 7 (V 7) Cm (I) Cm (I) Cm (I) Bb 7 / F (VII 7 / IV) Eb (III)

mf f Fine p

1. 2.

2 Mos de Hablar Cholito

23 G7/B (V7/VII) Cm (I) Fm/A (IV/VI)

Pno.

28 Fm (IV) Eb (III) Eb/B (III/VII) B7/D (VII7/II) B7 (VII7) Eb (III)

Pno.

34 Cm (I) C (I) C (I) C/G (I/IV)

Pno.

40 G7/D (V7/II) G7 (V7) G7/B (V7/VII) G7 (V7) C (I) C/E (I/III)

Pno.

46 A (VI) A/C# (VI/I) Dm (II) C/G (I/IV) G7 (V7)

Pno.

Del al

Mos de Hablar Cholito 3

Pno.

52 C (I) C (I) G7/D (V/II) G7-9 (V7-9) C (I)

58 E7/B (III7/VII) E7 (III7) Am (VI)

63 F (IV) C (I)

67 G7 (V7) C (I) C (I)

13

glissando

p

mf

f

p

f

D.C. al Fine



Figura 41: Estructura armónica de la obra de piano “Mos de hablar Cholito”.¹¹⁸

¹¹⁸ Partitura sacada de: Guerrero, Pablo. Historia Sonora del Ecuador en partituras Tomo I: Antología Musical Indispensable CANCIONERO ECUADOR. Quito, 2012. pág. 114 – 116.

Análisis armónico y estructural:

Introducción	Parte A	Parte B	Parte C
Compás 1 - 17	Compás 18 - 35	Compás 36 - 53	Compás 54 - 71

Introducción:

G7 (V7) - G7/B (V7/VII) - Cm (I) - Cm/Eb (I/III) - G7/D (V7/II) – G7 (V7) - Cm (I) - Cm/Eb (I/III) - G7 (V7) - G7/B (V7/VII) - Cm (I) - Fm (IV) – Cm/G (I/V) - G7 (V7) - Cm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
G7	Dominante (V)	Séptima menor	2 – 3
Cm	Tónica (I)	menor	4 – 5
G7	Dominante (V)	Séptima menor	6 – 7
Cm	Tónica (I)	menor	8 – 9
G7	Dominante (V)	Séptima menor	10 – 11
Cm	Tónica (I)	menor	12
Fm	Subdominante (IV)	menor	13
Cm	Tónica (I)	menor	14
G7	Dominante (V)	Séptima menor	15
Cm	Tónica (I)	menor	16 – 17

Está compuesta por el uso de los grados principales de la tonalidad de Do menor, es decir se compone por el uso del Cuarto, Quinto y primero. Se da con mucha frecuencia la utilización de cadencia perfecta, la cual define la tonalidad. También

se aprecia la aparición de la cadencia plagal, es decir, se enlaza el acorde de subdominante con el de tónica.

Sección A:

Cm (I) - Bb7/F (VII7/IV) - Eb (III) - G7/B (V7/VII) - Cm (I) - Fm/A (IV/VI) - Fm (IV) -
Eb (III) - Eb/B (III/VII) - Bb7/D (VII7/II) - Bb7 (VII7) - Eb (III) - Cm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Cm	Tónica (I)	menor	18
Bb7	Sensible (VII)	Séptima menor	19 – 20
Eb	Mediante (III)	Mayor	21 – 22
G7	Dominante (V)	Séptima menor	23 – 24
Cm	Tónica (I)	menor	25 – 26
Fm	Subdominante (IV)	menor	27 – 28
Eb	Mediante (III)	Mayor	29 – 30
Bb7	Sensible (VII)	Séptima menor	31 – 32
Eb	Mediante (III)	Mayor	33
Cm	Tónica (I)	menor	34 – 35

Aparece el acorde de Sib7 con función de dominante para resolver a Mib, se produce nuevamente el uso de cadencia perfecta entre los grados VII-III y V7-I. Se observa el movimiento armónico del Cuarto grado hacia el Tercero y del Séptimo (como dominante) hacia el Tercero para concluir en el Primer grado.

Sección B:

C (I) - C/G (I/IV) - G7/D (V7/II) - G7 (V7) - G7/B (V7/VII) - G7 (V7) - C (I) - C/E (I/III)
- A (VI) - A/C# (VI/I) - Dm (II) - C/G (I/IV) - G7 (V7) - C (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
C	Tónica (I)	Mayor	37 – 39
G7	Dominante (V)	Séptima menor	40 – 43
C	Tónica (I)	Mayor	44 – 45
A	Superdominante (VI)	Mayor	46 – 47
Dm	Supertónica (II)	menor	48 – 49
C	Tónica (I)	Mayor	50
G7	Dominante (V)	Séptima menor	51
C	Tónica (I)	Mayor	52 - 53

En esta sección se aprecia un cambio de tonalidad a Do Mayor y aparece en el tratado armónico el Segundo grado, utilizando el Sexto grado mayor para llegar a este. Se utiliza con frecuencia el acorde de Dominante (G7), con variaciones en el bajo principal, dándole movilidad a la armonía. Finalmente concluye la sección con una cadencia perfecta.

Sección C:

C (I) - G7/D (V/II) - G7-9 (V7-9) - C (I) - E7/B (III7/VII) - E7 (III7) - Am (VI) - F (IV) -
C (I) - G7 (V7) - C (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
C	Tónica (I)	Mayor	54
G7	Dominante (V)	Séptima menor	55 – 56
C	Tónica (I)	Mayor	57 – 58
E7	Mediante (III)	Séptima menor	59 – 60
Am	Superdominante (VI)	Menor	61 – 62
F	Subdominante	Mayor	63 – 64

	(IV)		
C	Tónica (I)	Mayor	65 – 66
G7	Dominante (V)	Séptima menor	67 – 68
C	Tónica (I)	Mayor	69 – 71

Aparece en la armonía el Tercer grado como dominante del Sexto grado, como también se aprecia el uso del Acorde dominante con novena, que resuelve en la tónica. Para culminar la sección se produce una cadencia plagal y una cadencia perfecta.

Como se puede observar en cada una de las secciones, en el movimiento de la armonía, varios de los grados se repiten con frecuencia, sin embargo, la repetición de estos acordes se realiza con variaciones en el bajo principal, lo que da un mayor movimiento a la armonía.

4.1.6 Pasillo: “Ecuador”.

Una obra perteneciente al compositor Carlos Solís Moran, en donde la partitura está en un compás simple de $\frac{3}{4}$, y en tonalidad de Si menor. Posee una forma bipartita: A-B, con introducción y está en tonalidad de Si menor y existe una modulación hacia la tonalidad de Si Mayor. El pasillo tiene un nivel de dificultad alto, en donde se puede apreciar la explotación de intervalos de sexta, tercera, cuarta, entre otros y el uso de tonalidades con varios sostenidos. De la partitura de piano que se tomó como referencia se puede observar la carencia de matices en toda obra.

Ecuador

Pasillo

Carlos Solís Moran.

Piano

Em (IV) Bm (I) F#7 (V7) Bm (I)

Pno.

6 G (VI) D (III) Em (IV) Bm (I) Em (IV)

11 Bm (I) F#7 (V7) Bm (I) F#7 (V7) Bm (I)

16 B7 (I7) Em (IV) A7 (VII 7) D (III) A7 (VII 7)



©

2

Ecuador

Piano accompaniment for the song "Ecuador". The music is in D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into four systems, each with five measures. The chords are indicated above the staff.

System 1 (Measures 21-25):

- Measure 21: D (III)
- Measure 22: F#7 (V7)
- Measure 23: Bm (I)
- Measure 24: C#7 (II7)
- Measure 25: F# (V)

System 2 (Measures 26-30):

- Measure 26: Em (IV)
- Measure 27: Bm (I)
- Measure 28: F#7 (V7)
- Measure 29: Bm (I)
- Measure 30: G (VI)

System 3 (Measures 31-35):

- Measure 31: D (III)
- Measure 32: Em (IV)
- Measure 33: Bm (I)
- Measure 34: Em (IV)
- Measure 35: Bm (I)

System 4 (Measures 36-40):

- Measure 36: F#7 (V7)
- Measure 37: B (I)
- Measure 38: B (I)
- Measure 39: F#7 (V7)
- Measure 40: F#7 (V7)

Ecuador 3



41 B (I) D#7 (III 7) G#m (VI) G#7 (VI M 7) 3

45 C#m (II) F#7 (V7) Bm (I) F#7 (V7)

49 Bm (Im) Em (IV) Bm (Im) F#7 (V7) Bm (Im)

54 Bm (Im) F#7 (V7) Bm (Im) Bm (Im)

Figura 42: Estructura armónica de la obra de piano “Ecuador”.¹¹⁹

Análisis armónico y estructural:

¹¹⁹ Partitura sacada de: Guerrero, Pablo. Historia Sonora del Ecuador en partituras Tomo I: Antología Musical Indispensable CANCIONERO ECUADOR. Quito, 2012. pág. 74 – 76.

Introducción	Parte A	Sección intermedia (Introducción)	Parte B
Compás 1 - 13	Compás 13 – 29	Compás 30 - 37	Compás 38 - 57

Introducción:

Em (IV) - Bm (I) - F#7 (V7) - Bm (I) - G (VI) - D (III) - Em (IV) - Bm (I) - Em (IV) - Bm (I) - F#7 (V7) - Bm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Em	Subdominante (IV)	menor	1 - 2
Bm	Tónica (I)	menor	3
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	4
Bm	Tónica (I)	menor	5
G	Superdominante (VI)	Mayor	6
D	Mediante (III)	Mayor	7
Em	Subdominante (IV)	menor	8
Bm	Tónica (I)	menor	9
Em	Subdominante (IV)	menor	10
Bm	Tónica (I)	menor	11
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	12
Bm	Tónica (I)	menor	13

La armonía de la introducción se moviliza con los grados Primero, Tercero, Cuarto, Quinto, y Sexto. Se utiliza la armonía por Quintas entre los grados VI-III, como también el uso de la cadencia plagal y cadencia perfecta para resolver en el acorde de Tónica.

Parte A:

Bm (I) - F#7 (V7) - Bm (I) - B7 (I7) - Em (IV) - A7 (VII 7) - D (III) – A7 (VII 7) - D (III)
- F#7 (V7) - Bm (I) - C#7 (II 7) - F#7 (V7) - Em (IV) - Bm (I) – F#7 (V7) - Bm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
Bm	Tónica (I)	menor	13
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	14
Bm	Tónica (I)	menor	15
B7	Tónica (I)		16
Em	Subdominante (IV)	menor	17
A7	Sensible (VII)	Séptima menor	18
D	Mediante (III)	Mayor	19
A7	Sensible (VII)	Séptima menor	20
D	Mediante (III)	Mayor	21
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	22
Bm	Tónica (I)	menor	23
C#7	Supertónica (II)	Séptima menor	24
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	25
Em	Subdominante (IV)	menor	26
Bm	Tónica (I)	menor	27
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	28
Bm	Tónica (I)	menor	29

Esta sección Inicia con anacrusa del compás 13 con el primer grado y se mantiene la armonía con el uso de cadencias, (IV-I y V-I). Se incluye al movimiento armónico el uso del Primero, Segundo y Séptimo grado como Dominantes del Cuarto, Quinto y Tercer grado respectivamente.

Parte B:

B (I) - F#7 (V7) - B (I) - D#7 (III 7) - G#m (VI) - G#7 (VI M 7) - C#m (II) - F#7 (V7) - Bm (I) - F#7 (V7) - Bm (I) - Em (IV) - Bm (I) - F#7 (V7) - Bm (I) - Bm (I) - F#7 (V7) - Bm (I)

Acordes	Grados	Tipo de Acorde	Compás
B	Tónica (I)	Mayor	38
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	39 – 40
B	Tónica (I)	Mayor	41
D#7	Mediante (III)	Séptima menor	42
G#m	Superdominante (VI)	menor	43
G#7	Superdominante (VI)	Séptima menor	44
C#m	Supertónica (II)	menor	45
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	46
Bm	Tónica (I)	menor	47
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	48
Bm	Tónica (I)	menor	49
Em	Subdominante (IV)	menor	50
Bm	Tónica (I)	menor	51
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	52
Bm	Tónica (I)	menor	53 - 54
F#7	Dominante (V)	Séptima menor	55

Bm	Tónica (I)	menor	56 – 57
----	------------	-------	---------

Se puede apreciar un cambio de tonalidad a Si Mayor, aparece el Tercer y Sexto grado en función de dominante del Sexto y Segundo grado respectivamente y predomina el uso del movimiento armónico V7-I.

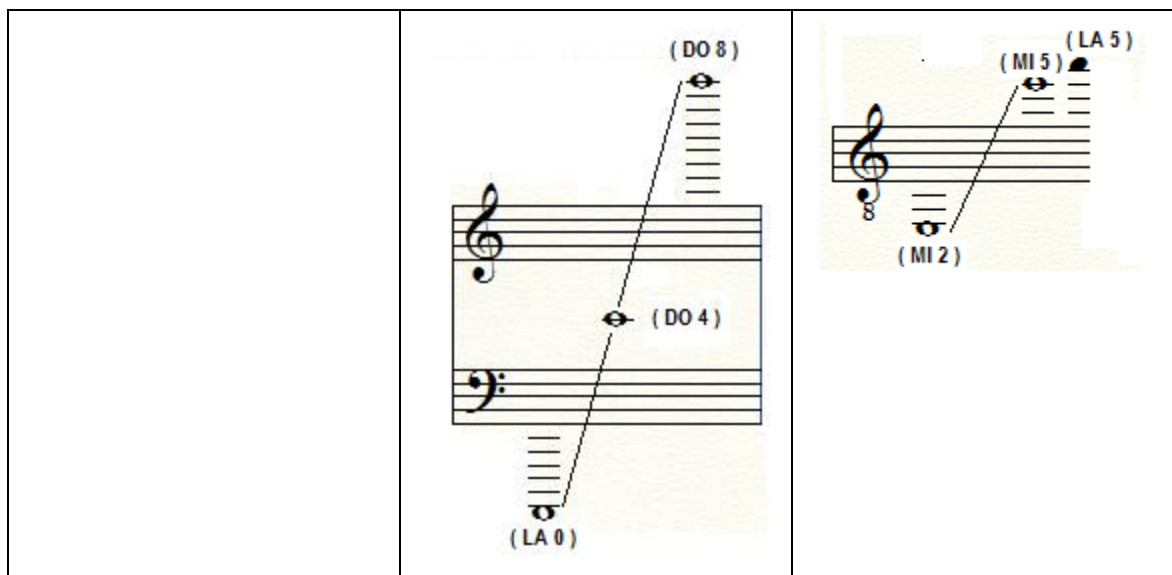
Se puede apreciar que para la conclusión de cada una de las secciones se utilizan los grados IV-I y V-I, cadencia plagal y perfecta, que determinan la tonalidad de la obra.

4.2 Transcripción a guitarra.

Los parámetros que se utilizarán para las transcripciones son las siguientes:

Primero analizar las piezas musicales seleccionadas, realizando un estudio armónico, estructural, melódico.		
Tener en cuenta todas las ornamentaciones y matices que tiene la obra original y si es posible aplicarla al instrumento al que se vaya a realizar la transcripción, en este caso de piano a guitarra.		
Tener en cuenta el índice acústico que se va a utilizar, en este caso utilizaremos el índice registral internacional o también llamado índice registral científico ¹²⁰ , el cual designa al Do central que tenemos en el piano como un: DO ₄ .		
Conocer las tesituras de los instrumentos involucrados.	Piano	Guitarra La tesitura de la guitarra está representada con una octava más grave del sonido real.

¹²⁰ Aula del lenguaje musical. Índices Acústicos. Fuente: <https://auladelenguajemusical.wordpress.com/category/indices-acusticos/>. 21 julio 2017, 14h00.



Analizar el rango sonoro de la obra original y si es necesario se puede hacer uso de los tipos de scordatura del instrumento al que se va a transcribir. En este caso presentaremos un cuadro¹²¹ con los tipos de scordatura que se presentan en la guitarra.

CUERDA	AFINACIÓN ABIERTA EN RE (OPEN D)	AFINACIÓN ESTÁNDAR	AFINACIÓN ABIERTA EN SOL (OPEN G)
6ª	RE (▼ 1 tono)	MI	RE (▼ 1 tono)
5ª	LA	LA	SOL (▼ 1 tono)
4ª	RE	RE	RE
3ª	FA# (▼ 1/2 tono)	SOL	SOL
2ª	LA (▼ 1 tono)	SI	SI
1ª	RE (▼ 1 tono)	MI	RE (▼ 1 tono)

La scordatura que comúnmente se usa en la guitarra y que no se presenta en el cuadro anterior consta de simplemente bajar la sexta cuerda a RE.

Se debe utilizar la transposición y el cambio de octava puesto que el rango sonoro de los instrumentos es diferente, de esta manera se utilizara mejor el rango sonoro del instrumento al que se va a transcribir la obra.

¹²¹ Guitarra acústica. Cuadro de scordaturas más utilizados en la guitarra. Fuente: <http://guitarra-acustica.com/2011/12/afinaciones-alternativas-de-la-guitarra-conceptos-basicos/>. 21 julio 2017, 15h00.

Luego de obtener la obra transcrita al instrumento deseado, se procede a la utilización de las ornamentaciones propias del instrumento, en este caso se dará el uso de ornamentaciones de guitarra como por ejemplo: apoyatura, glissando, armónico, staccato, trino, etc.

Para dar movimiento, expresividad y que la transcripción no se aleje de la obra original, se agrega todos los matices que se presentan en las partituras originales.

En este caso como se ha realizado una transcripción de obras a guitarra, como último punto se toma en cuenta la forma de escritura para guitarra y se agregan a la partitura las cuerdas, dedos y posiciones en los que se puede tocar la obra.

A continuación se realizaran las transcripciones a guitarra en donde se podrá observar de mejor manera la utilización de cada uno de los procesos mencionados en el cuadro anterior.

4.2.1 Pasillo: “Tierra Mía”.

Debido a que el rango sonoro de ejecución del piano es bastante extenso, (A-1 a C7, tomando en cuenta al Do 3 como DO central), hemos realizado una adaptación a la extensión sonora de la obra (A5 a G1) en la transcripción de guitarra, es así que se mantuvo dentro de un rango sonoro de “**RE 2**” hasta “**SOL 5**”; Es decir se realizó una scordatura en la sexta cuerda de la guitarra, esto debido a que la línea de acompañamiento alcanzaba una nota más grave que la de MI 2, este cambio también facilita la ejecución de la obra en cada una de las posiciones que se presentan. En la progresión armónica no se produjo variaciones, puesto que la finalidad es realizar una transcripción, mas no una re-armonización, es así que se ha mantenido intacta la estructura armónica y sonoridad de la obra.

➤ Se inició extrayendo la melodía de la obra de piano, cambiando de octava a la voz principal.

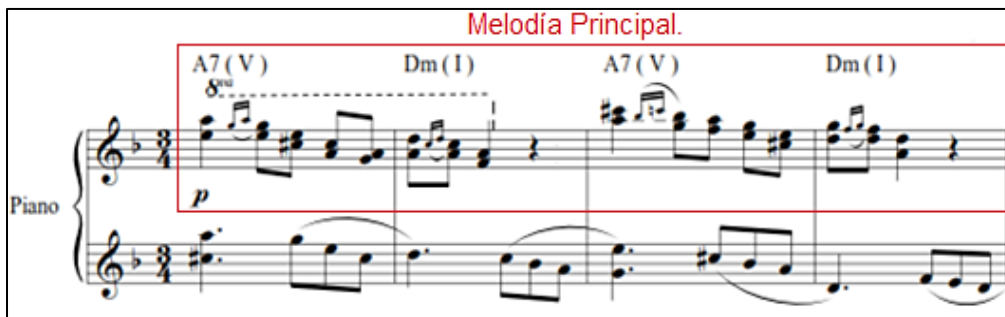


Figura 43: Melodía principal de la obra Tierra Mía (Piano).

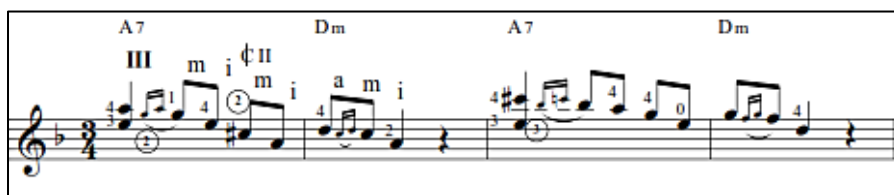


Figura 44: Extracción y transcripción de la primera voz en la guitarra. Obra: "Tierra Mía".

➤ Posteriormente se realizó el análisis del acompañamiento del piano para la transcripción del mismo, procediendo a ser editado, puesto que debido a la forma en la que se presenta escrito para dicho instrumento, no puede ser ejecutado de la mismo modo en la guitarra, ya que este instrumento tiene una afinación y distribución específica de cada una de las notas sobre el diapasón, por lo que, intentando que el cambio no produzca una gran variación en la obra, manteniendo el ritmo de pasillo en la guitarra, y utilizando las notas presentadas en el piano, se adaptó la línea de acompañamiento realizándose los siguientes cambios:

➤ Se suprime el Do# del piano del compás uno en el primer y tercer tiempo, para enfatizar el acompañamiento de pasillo en la línea de bajo.



Figura 45: transcripción del piano a la guitarra del primer compás. Obra: "Tierra Mía".

- Se continúa la sucesión de notas en grado conjunto hasta llegar al Re.

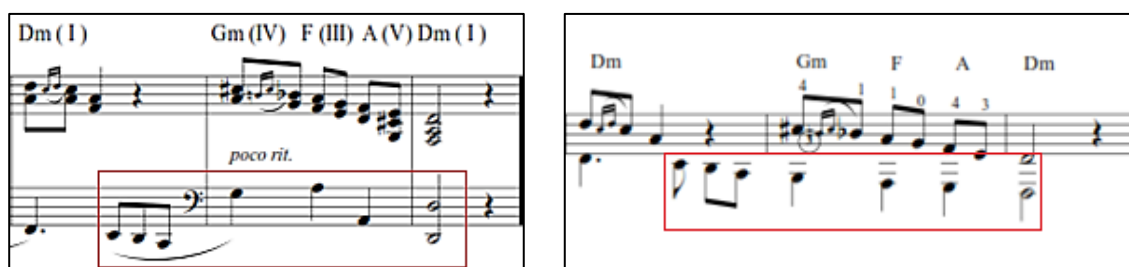


Figura 46: transcripción de la obra tierra mía del compás 6, 7 y 8; Piano a guitarra.

- Compás 9: se mantiene la misma nota (Re), sin un cambio de octava, y se utilizan solo dos notas acordales para dar acompañamiento a la melodía.
- Compás 10: Se completa la línea de bajo con tres notas pertenecientes al acorde.

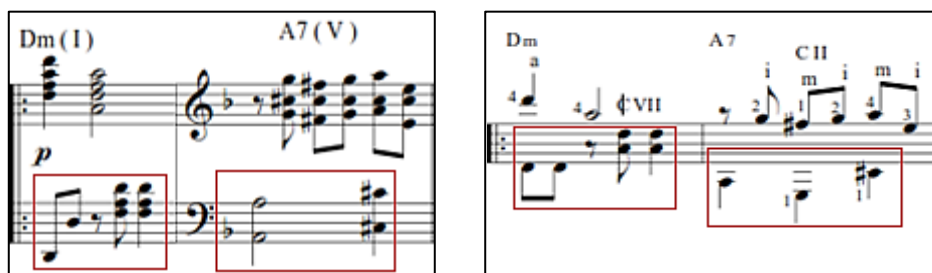


Figura 47: modificación del compás 9 y 10 en la transcripción a guitarra. Obra: "Tierra Mía".

- En el compás 21, se maneja en la guitarra el mismo concepto de contrapunto que se viene manejando en otros compases, es decir el movimiento que hace el acompañamiento de sucesión de notas en grado conjunto.

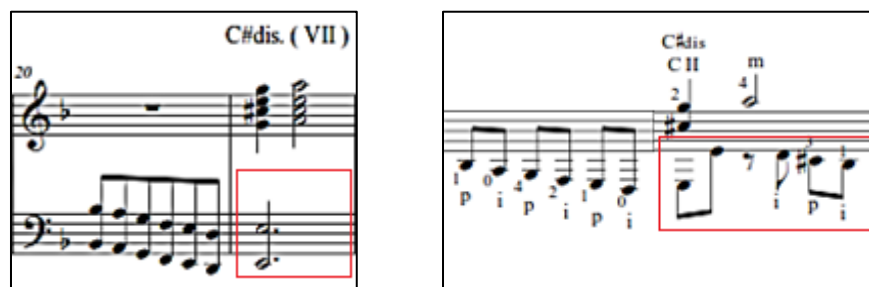


Figura 48: Transcripción a guitarra del compás 21. Obra: "Tierra Mía".

- Si bien en el compás 25 se mantiene la misma distribución del acorde y la misma figuración de las notas, en la guitarra hemos utilizado un recurso que se maneja con mucha frecuencia en las obras, el armónico, que en este caso se utiliza para darle variación a la repetición del acorde en bloque.



Figura 49: Utilización de recursos en la transcripción a guitarra en el Compas 25. Obra: "Tierra Mía".

- Se aumenta un compás en la transcripción a guitarra, se duplica el compás 57 de la casilla uno en la casilla dos, para darle variación en la línea de acompañamiento al concluir hacia la tónica.



Figura 50: Arreglos en la transcripción a guitarra de los compases 57-61. Obra: "Tierra Mía".

- En el penúltimo compás en la transcripción de guitarra se realiza una variación, es decir, se cambia el movimiento final descendente del piano (La, Fa#, RE), por el movimiento ascendente en la línea melódica de la guitarra (La, Do#, Re) que converge en la conclusión de la obra.

Tierra Mia

Pasillo Ecuatoriano.

Transcripción:
Cristhian Morocho Vallejo.

Música.
Inés Jijón.

6th = D.



The musical score is written for guitar and piano. It consists of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various chords and fingerings, with some measures marked with a circled '6' and a dashed line. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *poco rit.* (a little slower). The score is copyrighted by Cristhian Morocho Vallejo in 2017.

© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



The musical score for "Tierra Mia" consists of four staves of music, primarily for guitar with vocal lines indicated by letters above the notes.

- Staff 1 (Measures 17-20):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The guitar part features a series of chords and single notes, including a double bar line at measure 18. The vocal line includes notes labeled 'a', 'm', 'i', and 'm'. The staff ends with a forte (*f*) dynamic marking.
- Staff 2 (Measures 21-24):** Continues the guitar and vocal parts. A *poco rit.* (slightly slower) marking is present. The guitar part includes a double bar line at measure 22. The vocal line includes notes labeled 'a', 'm', 'i', and 'a'. The staff ends with a piano (*p*) dynamic marking.
- Staff 3 (Measures 25-28):** Features a treble clef and a key signature of one flat. The guitar part includes a double bar line at measure 25. The vocal line includes notes labeled 'a', 'm', 'i', and 'a'. The staff ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.
- Staff 4 (Measures 29-32):** Continues the guitar and vocal parts. The guitar part includes a double bar line at measure 29. The vocal line includes notes labeled 'a', 'm', 'i', and 'a'. The staff ends with a piano (*p*) dynamic marking.

© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



3

© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



Tierra Mia

© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

4.2.2 Pasillo: “Horas de Pasión”.

La extensión sonora de la obra en el piano al transcribir a guitarra no nos permitió trabajar y explotar de mejor manera el rango sonoro del instrumento, es así que se realizó un cambio de tonalidad: de Sol menor a Si menor. De esta forma la extensión sonora de la obra quedo de “**Fa# 2 a Si 4**” (tomando DO3 como Do central). Este cambio ayudó a la sonoridad de la obra y el manejo de la partitura en el instrumento. Como ya se mencionó anteriormente, en la progresión armónica no se realizaron cambios, tratando de mantener intacta la sonoridad de la obra y la estructura armónica a pesar de que se realizó un cambio de tonalidad.

- Se transcribió la melodía del piano a la guitarra, y posteriormente se procedió al cambio de tonalidad.



Figura 51: Extracción y transcripción de la primera voz en la guitarra. Obra: “Horas de Pasión”.

Para que se dé un mejor entendimiento de los cambios realizados a la partitura de piano durante la transcripción, se procederá a cambiar la tonalidad de la obra de piano a la misma tonalidad de la guitarra.

- Se agrega acompañamiento armónico a la melodía en el primer compás, utilizando un Re presentado en la segunda voz del piano y realizando una descendencia a grado conjunto utilizando un Do#, nota sensible de Re.

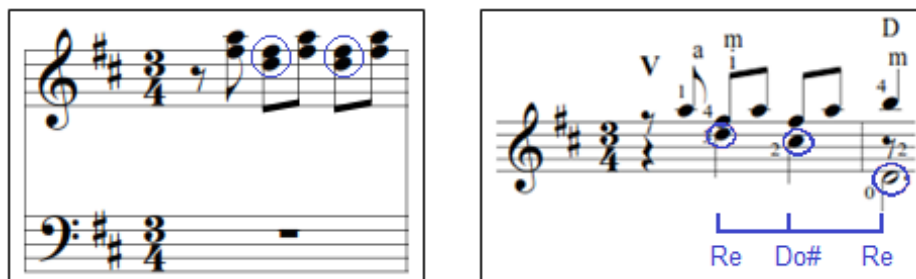


Figura 52: Transcripción del compás 1. "Horas de Pasión".

- Se utilizan notas acordarles, tomadas del acompañamiento presentado en el piano, para dar movimiento a la línea de bajo. Se utilizan tres voces, por la necesidad del acompañamiento armónico en el compás.



Figura 53: Transcripción del compás 2. "Horas de Pasión".

- Se mantiene el uso del Do#, en el movimiento armónico, esta vez se coloca como nota perteneciente al acorde de Fa# y da movimiento al bajo, es decir no se produce la repetición del bajo principal en el acompañamiento. Se modifica el movimiento del bajo, agregando un silencio en el segundo tiempo, produciendo un protagonismo entre nota y nota en el contrapunto de las voces.



Figura 54: Transcripción del compás 3. "Horas de Pasión".

- Se cambia en su totalidad el movimiento del bajo realizando un contrapunto de tercera especie, utilizando notas en grado conjunto para llegar al siguiente compas y descansar en la tónica (Si).

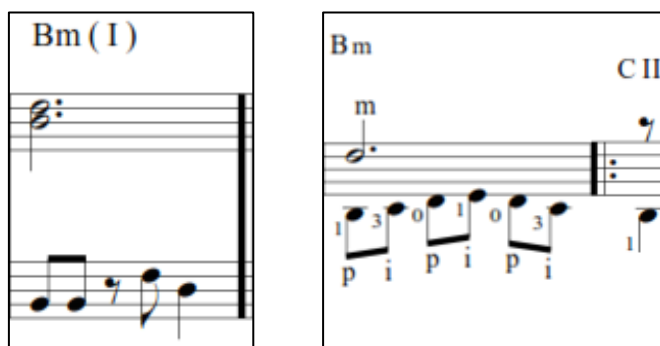
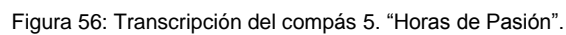


Figura 55: Transcripción del compás 4. "Horas de Pasión".

- Se ha modificado la línea de acompañamiento, aumentando notas para realizar un movimiento por grado conjunto con el fin de llegar a la tónica del siguiente compas (F#).



- Bm (I)
C II

➤ Se modifica la figuración rítmica de la voz principal y la línea de bajo, dejando en un solo compas lo que en el piano estaba escrito en dos compases. Para realizar este cambio se tomó en cuenta el audio de la grabación realizada por el “Dúo Benítez y Valencia”¹²²

¹²² Dúo Benítez y Valencia - Horas De Pasión. Pasillo.wmv. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=a6hYIO5mxuo>. Consultado: 15 de Mayo 2017, 09h00.

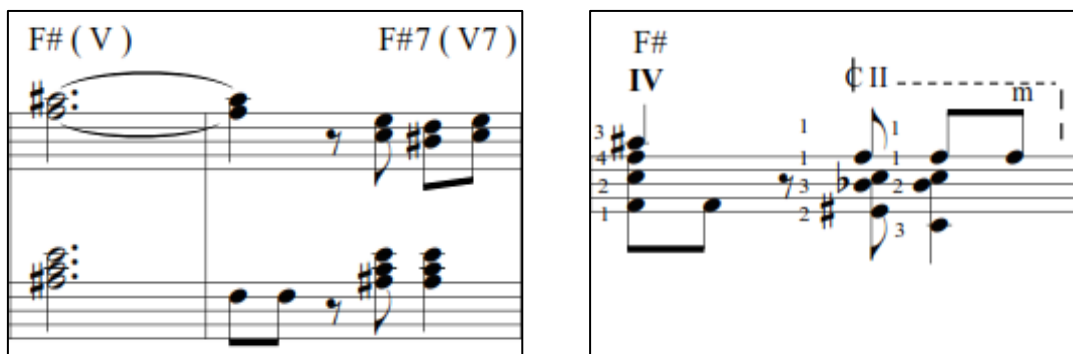


Figura 58: Transcripción del compás 14. "Horas de Pasión".

- Se modifica la línea de bajo con un acorde en bloque en el primer tiempo, la utilización de notas acordarles para dar movimiento al acompañamiento y un acercamiento en cromatismo a F#.

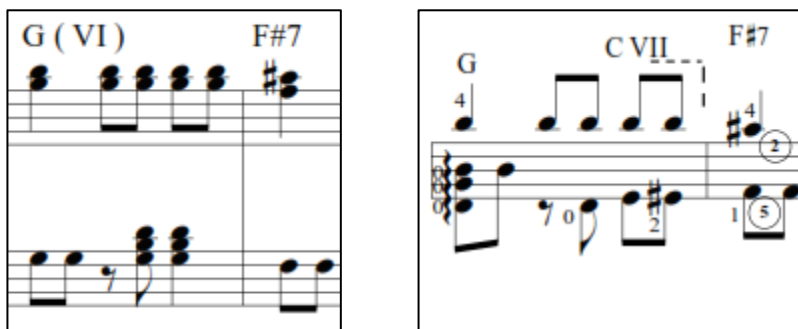


Figura 59: Transcripción del compás 22. "Horas de Pasión".

- Se cambia el acompañamiento en el compás 39, se realiza un contrapunto imitativo tomado las notas del movimiento en grado conjunto del compás 38. El mismo trato se realiza en el compás 41.



Figura 60: Transcripción del compás 38-39. "Horas de Pasión".

- Se utiliza el pizzicato como recurso guitarrístico, para darle variación sonora y autenticidad a la obra.

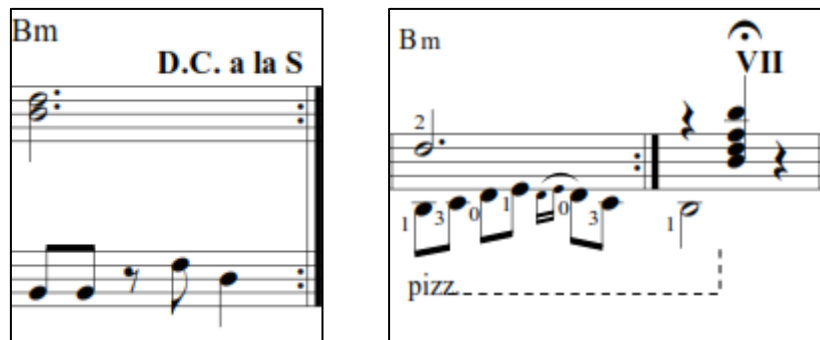


Figura 62: Transcripción del compás 53-54. "Horas de Pasión".

Horas de Pasión.

Pasillo Ecuatoriano.

Tempo: $\text{♩} = 70$

Transcripción:
Cristhian Morocho Vallejo.

Música:
Francisco PAREDES HERRERA.



© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

Horas de Pasión.

3

(B)



36

40

45

50

pizz.

© Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

4.2.3 Pasillo: “La Oración del Olvido”.

Para la transcripción se realizó un cambio de tonalidad a la obra, para aprovechar los agudos de la guitarra, ya que la partitura original se encontraba en un rango sonoro bajo; es así que quedo establecida en la tonalidad de Si menor y la extensión sonora que se utilizó de la guitarra fue de un “Do 5” a un “Mi 2”. No se establecieron cambios en la progresión armónica y se ha intentado mantener intacto en lo posible el sonido de la obra.

➤ Se sigue el ritmo del pasillo usando notas acordales en el acompañamiento. Como se observa no se da el habitual movimiento del bajo I-V-III (notas del acorde), esto se debe por la complejidad de ejecución, es por eso que a lo largo de la obra en ciertos pasajes se presenta la repetición de la quinta nota del acorde, en este caso Do#.

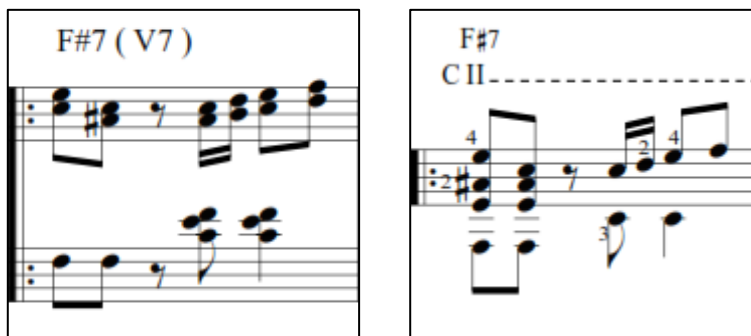


Figura 63: Transcripción del compás 2. “La Oración del Olvido”.

- Se utiliza un cromatismo para acompañar a la melodía y dar movimiento a la línea de bajo, realizando un acercamiento a MI.



Figura 64: Transcripción del compás 3. "La Oración del Olvido".

- Se usa la tónica y la nota sensible, para llenar el acompañamiento, dando movimiento a línea de bajo.



Figura 65: Transcripción del compás 8. "La Oración del Olvido".

- Se utiliza un arpeggio que acompaña a la melodía para dar movimiento al bajo, concluyendo en el siguiente compás con un acorde en bloque.

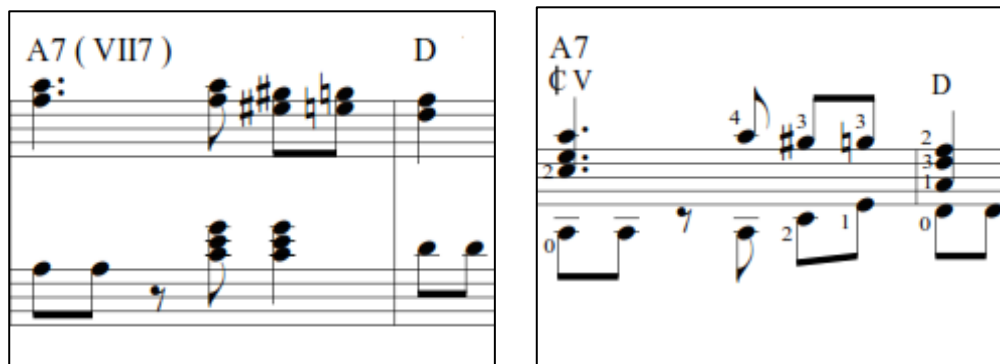


Figura 66: Transcripción del compás 11. "La Oración del Olvido".

- Se utiliza en el la línea de bajo el acompañamiento habitual: I-V-III (notas acordales).



Figura 67: Transcripción del compás 18."La Oración del Olvido".

- Se modifica el Inicio del compás colocando un acorde, también se cambia el bajo del piano, poniendo un silencio en el segundo tiempo, dejando que se produzca un contrapunto. Se produce la discontinuidad del arpeggio del segundo tiempo que termina en el siguiente compas, cambiando en la guitarra el Fa# a octava grave, esto se da para enfatizar el acorde en el siguiente compas y porque

al realizar la continuidad del arpeggio en la guitarra, se produce una pérdida de la línea de bajo, existiendo una confusión entre melodía y acompañamiento.

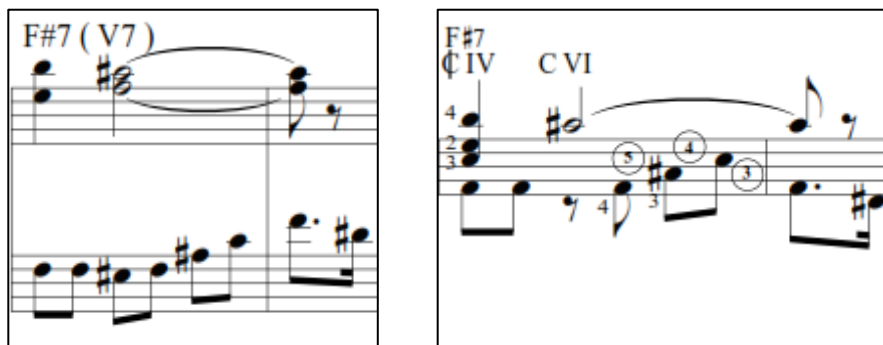


Figura 68: Transcripción del compás 26. "La Oración del Olvido".

- Se cambia la línea de bajo con la finalidad de que no se pierda el ritmo de pasillo, modificando el primer y segundo tiempo.

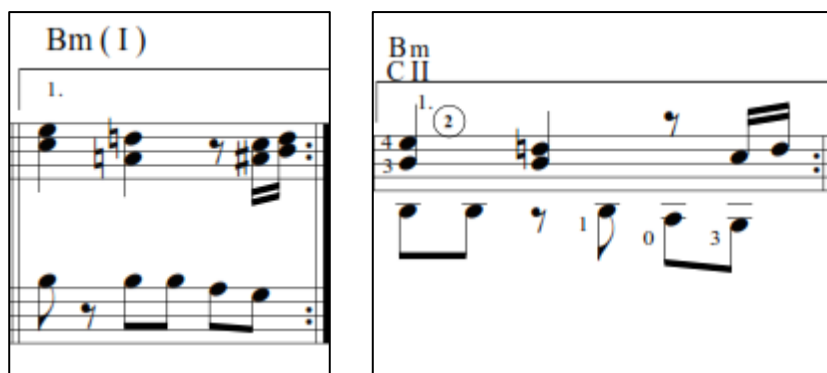
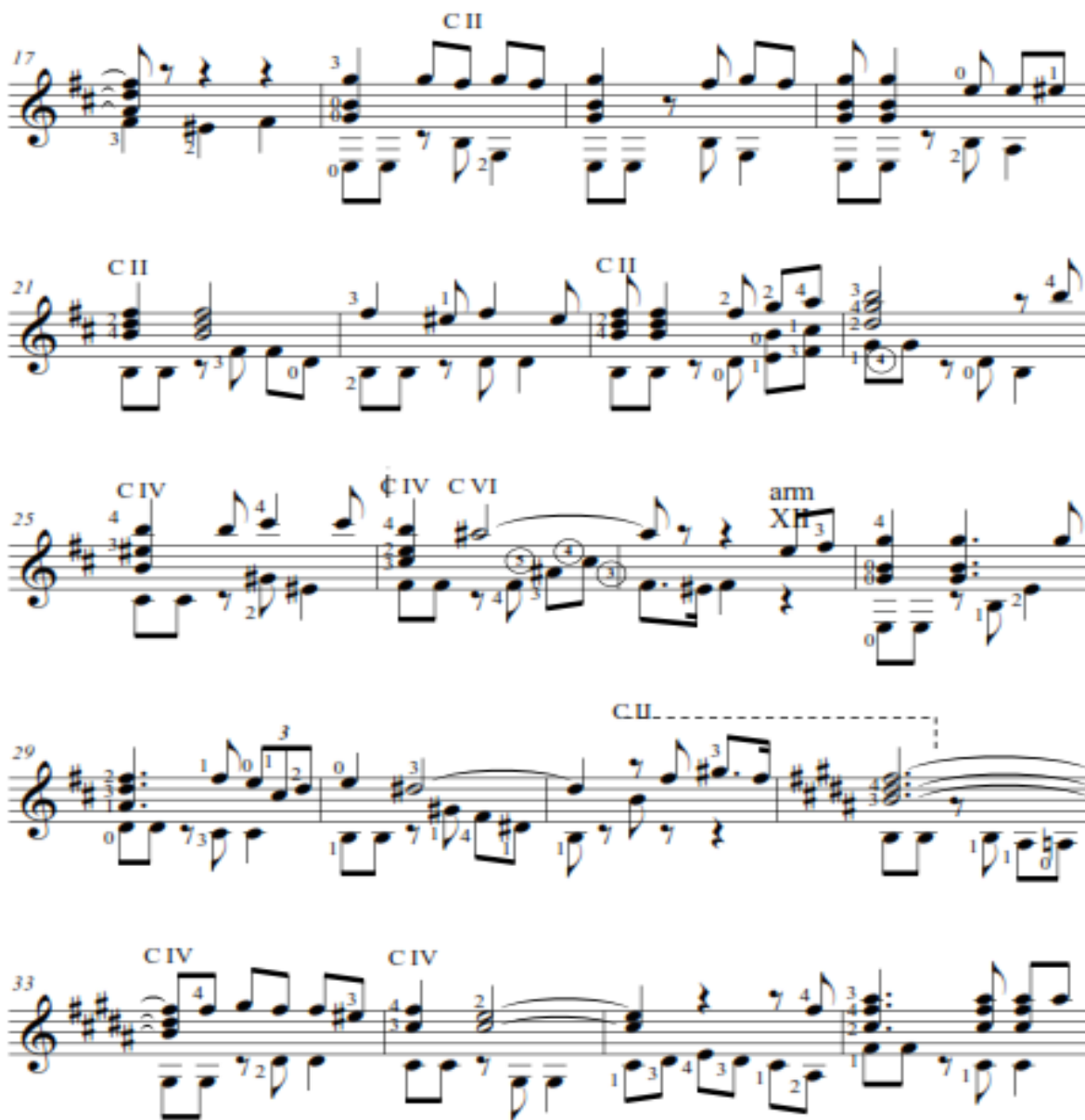


Figura 69: Transcripción del compás 49. "La Oración del Olvido".



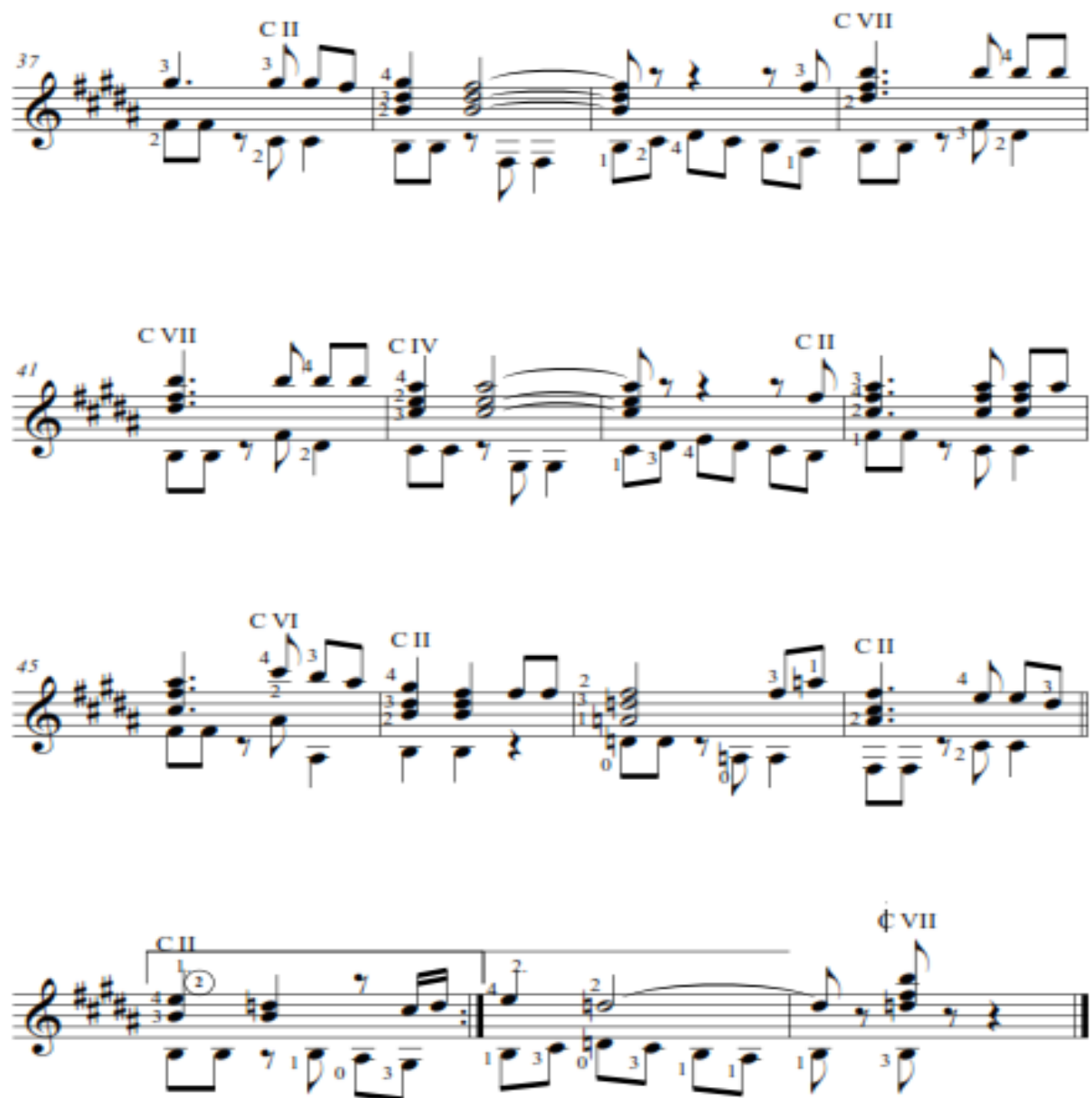
La Oracion del Olvido



©Copyritgth 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

La Oracion del Olvido

3



The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music, each with guitar-specific notation including fingerings and chord symbols.

- Staff 1 (Measures 37-40):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 37 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 38 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 39 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 40 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chord symbols: C II (measure 38), C VII (measure 40).
- Staff 2 (Measures 41-44):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 41 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 42 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 43 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 44 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chord symbols: C VII (measure 41), C IV (measure 42), C II (measure 44).
- Staff 3 (Measures 45-48):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 45 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 46 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 47 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 48 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chord symbols: C VI (measure 45), C II (measure 46), C II (measure 48).
- Staff 4 (Measures 49-52):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 49 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 50 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 51 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 52 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chord symbols: C II (measure 49), C VII (measure 52).

©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

4.2.4 Pasillo: “Vamos Linda”.

Se transcribió el pasillo logrando un trabajo técnico satisfactorio, a la obra no se le realizó cambio de tonalidad, es decir se trabajó en Mi menor (Tonalidad de la obra de Piano). La extensión sonora que se utilizó para esta obra es de **“Mi 2”** a **“Sol 4”**.

Ni la armonía o la melodía establecidos en la obra de piano no sufrieron ningún cambio, se trató de mantener esta característica para que la sonoridad resultante se apegue a la obra original. El movimiento de bajo en la línea de acompañamiento que más se utilizó, se lo realizó con las tres notas acordales como habitualmente se acompaña al pasillo ecuatoriano, es decir: I-V-III.

- Se utilizan notas acordales para darle movimiento al acompañamiento.



Figura 70: Transcripción del compás 6. “Vamos Linda”.

- Se colocó el acorde de Mi 7 en la mitad del primer tiempo, esto se dio debido a que el movimiento de la melodía se presta para este tipo de modificaciones.



Figura 71: Transcripción del compás 13. “Vamos Linda”.

- En el primer tiempo del acompañamiento, no se utilizó solo la tónica, sino se realizó los acordes en bloque, para dar variación a la línea de bajo.



Figura 72: Transcripción del compás 16. “Vamos Linda”.

- Con la aparición de la blanca en el segundo tiempo de la melodía, en la línea de bajo se realizó un contrapunto en grado conjunto y se utilizó de acercamiento para la tónica del siguiente compás.

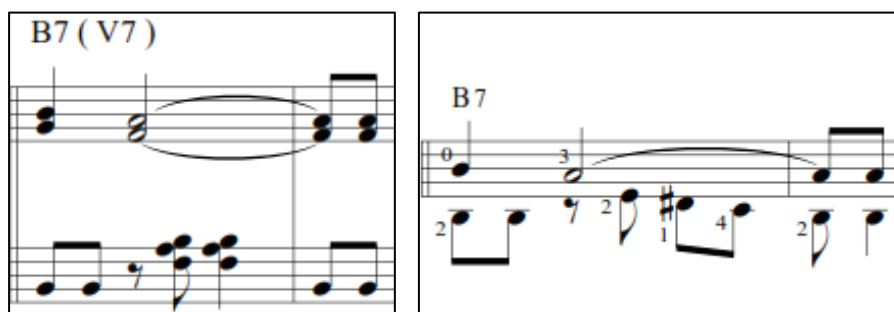


Figura 73: Transcripción del compás 38. "Vamos Linda".

- Tomando ejemplo del compás 20, Se realizó un arpeggio de forma descendente para dar movimiento al acompañamiento, concluyendo en la tónica del siguiente compás.



Figura 74: Transcripción del compás 40. "Vamos Linda".

Vamos Linda.

Pasillo Ecuatoriano.

Transcripción:
Cristhian Morocho Vallejo.

Música:
Francisco Paredes Herrera.



©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by a '0' on the staff), fret numbers (1-4), and fingerings (1-4). The score includes several triplet markings (e.g., '3' over a group of notes) and a 'Φ II' marking with a dashed line indicating a second ending. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

Vamos Linda.

3



37

41

45

49

53

arm.
XII

©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

4.2.5 Pasillo: “Mos de hablar cholito”.

Esta es una obra donde no hubo necesidad de modificar la tonalidad, se utilizó una extensión sonora dentro de la guitarra de “**Mi 5**” a “**Sol 2**” (Tomando en cuenta al Do3 como Do centra), y tanto la armonía como melodía no sufrieron cambios.

- Se suprime el acompañamiento del segundo y tercer tiempo que existe en la obra de piano, y se utiliza las notas que se presentan en la melodía para dar movimiento a la línea del bajo.

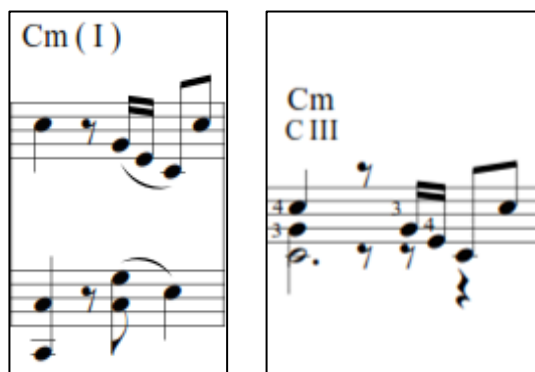


Figura 75: Transcripción del compás 8. “Mos de Hablar Cholito”.

- Se cambian las notas que se utilizan para el acompañamiento de piano, quedando el Fa y el Si natural, las notas que dan movimiento a la línea de bajo y producen un acercamiento hacia el do del compás 12.



Figura 76: Transcripción del compás 11. "Mos de Hablar Cholito".

- Se realiza en el acompañamiento un movimiento del bajo por negras, utilizando notas pertenecientes al acorde, las producen un acercamiento hacia la tónica del siguiente compás.

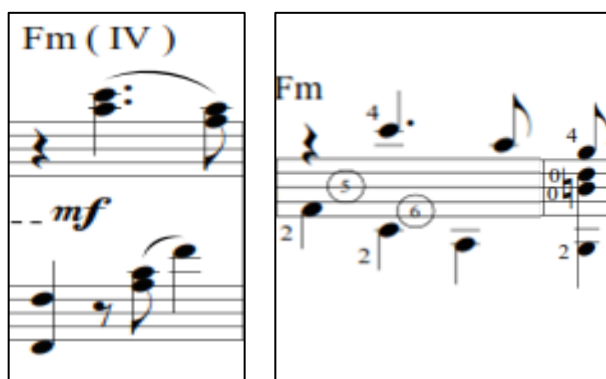


Figura 77: Transcripción del compás 13. "Mos de Hablar Cholito".

- Se produce la eliminación de la línea de bajo que se presenta en el piano, por la posición de la mano que se produce en la guitarra, dando como resultado una mejor ejecución de las semicorcheas en la guitarra.

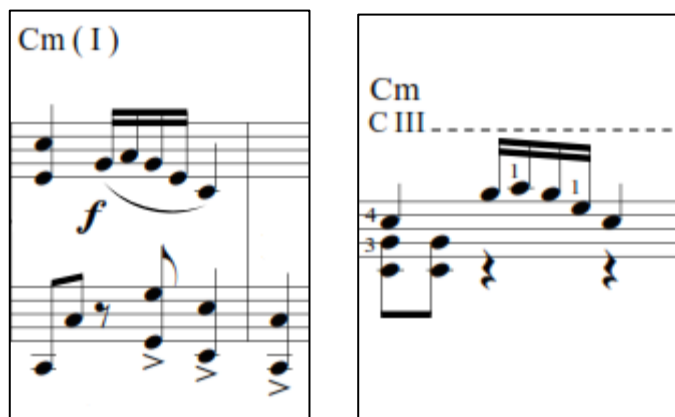


Figura 78: Transcripción del compás 16. "Mos de Hablar Cholito".

- Se utilizó un acorde en el primer tiempo del compás, para definir la modulación hacia Do Mayor utilizando como recurso un rasgueo del acorde en la guitarra.



Figura 79: Transcripción del compás 38. "Mos de Hablar Cholito".

- Se modificó el acompañamiento que existe en la obra de piano en el compás 45, para producir un contrapunto con cromatismo que sirvió de acercamiento a la nota La perteneciente a la tónica del compas 46.



Figura 80: Transcripción del compás 45. "Mos de Hablar Cholito".

- Se produce la eliminación del acompañamiento del segundo y tercer tiempo del compás 56 presentado en el piano, para la ejecución libre de las semicorcheas presentadas en la melodía. Esto se dio por la forma de excusión que se produjo debido a la posición de la mano izquierda que se presenta en la guitarra.

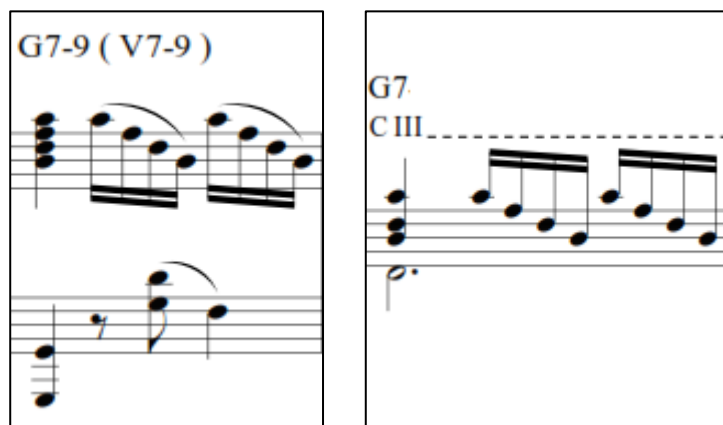
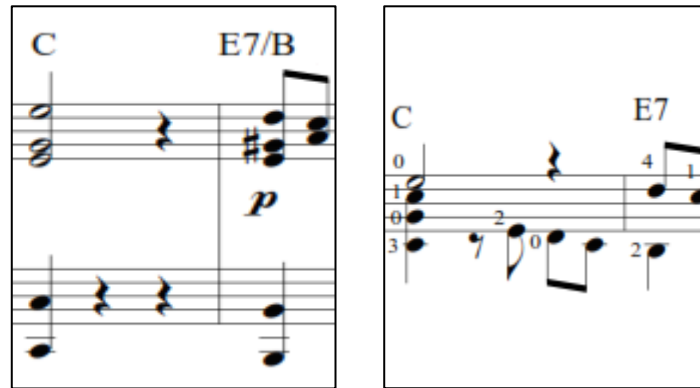


Figura 81: Transcripción del compás 56. "Mos de Hablar Cholito".

- Se realiza un acorde en el primer tiempo del compás 58 estableciendo el dominio del primer grado de la tonalidad, y se da movimiento a la línea de bajo con

un contrapunto a grado conjunto que acerco a la tónica perteneciente al acorde del compás 59.



The figure displays two musical staves. The left staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing a C major chord and an E7/B chord. The right staff is a single staff (treble clef) showing a C major chord and an E7 chord. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Figura 82: Transcripción del compás 58. "Mos de Hablar Cholito".

Mos de hablar cholito.

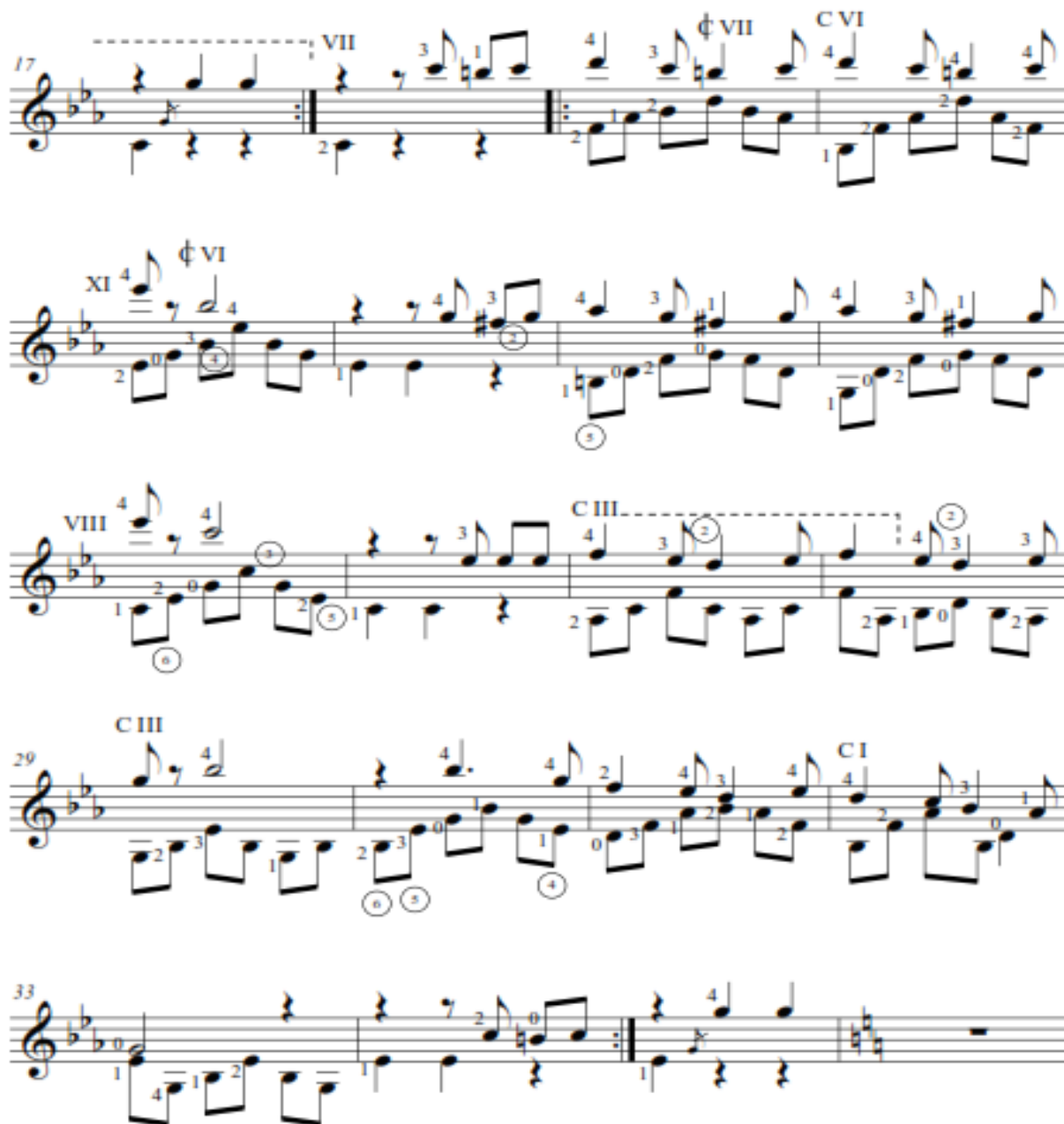
Pasillo Ecuatoriano.

Transcripción:
Cristhian Morocho Vallejo.

Música:
Sante Lo Priore.



©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



17 VII C VI XI C VI VIII C III C III C I 33

Mos de hablar cholito.

3



The musical score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are numbered 37, 41, 45, 49, and 53. The music is written in a style that includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) and articulations (e.g., accents, slurs). The score includes several annotations: 'C V' and 'C III' above the staff at measure 41; 'C III' and 'φ V' above the staff at measure 45; 'C III' and 'C VII' above the staff at measure 49; and 'C III' above the staff at measure 53. The music is written in a style that includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) and articulations (e.g., accents, slurs).

©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

4

Mos de hablar cholito.



The musical score is written for guitar and consists of four staves. The first staff begins at measure 57 and features the technique 'C III'. The second staff starts at measure 61 and includes 'C VIII' and a section marked '13'. The third staff continues from measure 61 and features 'C VIII', 'C III', 'C VII', and 'C III'. The fourth staff begins at measure 69 and includes the instruction 'arm. XX' above the staff. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Fingering numbers (1-4) and natural signs are used throughout the piece.

©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

4.2.6 Pasillo: “Ecuador”.

En esta obra existió la necesidad del cambio de tonalidad, la obra de piano esta en tonalidad de Si menor y al transcribir a guitarra se cambió la obra a La menor. Esto ayudo a mejor la forma de ejecución de la obra y el rango sonoro que se utilizo fue: “MI 5” a “MI 2” (Do 3 = Do central). La esencia de la melodía y el acompañamiento armónico no tuvieron cambios.

- Se utilizaron notas acordales para dar movimiento a la línea de bajo a lo largo de toda la obra, y como en el caso del compás 22, estas notas sirvieron de acercamiento hacia la tónica perteneciente al acorde del siguiente compás.



The image displays two musical staves for measure 22. The left staff is labeled 'E7 (V7)' and shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The right staff is labeled 'E7' and 'C III' and shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 83: Transcripción del compás 22. “Ecuador”.

- Se utilizaron recursos guitarrísticos, como es el caso del armónico que se produce en el compás 25 y que hay que ejecutarlo en el traste número doce.



Figura 84: Transcripción del compás 25. "Ecuador".

- Por la forma de ejecución que se da del compás 43 en la guitarra, se dio la necesidad de realizar una modificación rítmica en la línea del bajo, a pesar de ello, se mantuvo el ritmo de pasillo en el acompañamiento.



Figura 85: Transcripción del compás 43. "Ecuador".

- Se realizó una modificación a la línea rítmica del bajo para dar un mejor acompañamiento a la melodía, realizando un acercamiento por grado conjunto hacia la tónica del compás 55.



The image displays two musical staves. The left staff is labeled "Am (Im)" and the right staff is labeled "Am". Both staves show a sequence of notes and rests, with some notes marked with numbers 1, 2, 3, 4, and 7.

Figura 86: Transcripción del compás 54. "Ecuador".

ECUADOR.

Pasillo Ecuatoriano.

Transcripción:
Cristhian Morocho Vallejo.

Música:
Carlos Solís Moran.



©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.



17

C III-----

C VII

am XII

phi V-----

phi VII-----

C VII

25

33

©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

ECUADOR.

3



©Copyright 2017 by Cristhian Morocho Vallejo.

5 Conclusiones:

- El estudio del pasillo, de la guitarra y de muchos otros compositores ecuatorianos es bastante extensa, en este trabajo se ha mencionado aquellas cosas más importantes de las que se ha investigado en cuanto al tema de tesis, es así que podemos resaltar que el pasillo ecuatoriano a pesar de tener raíces españolas se ha caracterizado por tener sus propios rasgos distintivos formando un género que destaca por ser nostálgico, sentimental y con su letra influenciada por la poesía. Constituyéndose el pasillo como el máximo referente musical del Ecuador a nivel nacional como internacional.
- La realización del análisis estructural, armónico y melódico de las partituras no permitió conocer un poco más sobre la historia de cada compositor y de cada una de las piezas musicales, es así que entre una de las obras seleccionadas para el análisis y transcripción a guitarra es “Mos de hablar cholito”, la misma que presenta una característica peculiar, puesto que no fue escrita por un compositor ecuatoriano sino por el italiano Sante Lo Priore. Dentro de la obra se puede observar rasgos distintivos de una formación musical académica, puesto que en su escritura es muy notorio la complejidad de la estructura armónica, como también la explotación de recursos compositivos característicos de obras clásicas.
- El proceso de transcripción fue minucioso, puesto que se realizó compas por compas teniendo en cuenta las características y forma de ejecución que se presenta cada instrumento y la forma en la que debe ejecutarse cada partitura. Como también se prestó mucha atención a las características de la partitura como: la tonalidad, la extensión sonora de cada obra, las ornamentaciones que presenta, modulaciones, etc.

6 Recomendaciones:

- Si bien es este trabajo se ha realizado un estudio de investigación para seleccionar las seis obras y realizar las respectivas transcripciones, todavía existen muchas obras de grandes compositores que si bien son de conocimiento no han sido realizadas las adaptaciones para guitarra, es así que todavía existe un gran número de piezas musicales que se podrían transcribir para aumentar el repertorio guitarrístico en música ecuatoriana.
- Para realizar un proceso de transcripción es necesario previamente realizar un análisis estructural, armónico y melódico de la obra seleccionada ya que eso dará pautas para manejar rangos sonoros, efectos tímbricos, formas de ejecución, etc. Entre cada uno de los instrumentos involucrados.
- La guitarra en la ciudad de Cuenca ha tenido gran acogida y a través de los años se han formado grandes instrumentistas, ya sea de una forma académica o empírica, de quienes sería importante realizar un proceso investigativo para conocer su biografía y el aporte que ha realizado cada uno a la cultura musical ecuatoriana.
- Sería importante que dentro de aquellas instituciones que impulsan la cultura musical, contemplen dentro de su pensum de estudio la música tradicional ecuatoriana, y de esta manera se promueva entre los jóvenes el conocimiento de cada uno de los géneros musicales que forman parte de la historia de nuestro país.

7 Bibliografía:

- Blum, E. G. (s.f.). *PASILLOS Y PASILLEROS DEL ECUADOR Breve antología y diccionario biográfico*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Cadena, M. (27 de Junio de 2016). *Prezi*. Obtenido de Prezi: <https://prezi.com/dan4hh-a3pzb/pasillo-costeno/>
- Gerrero, P. (30 de Septiembre de 2014). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de Memoria musical del Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/09/el-pasillo-ecuatoriano.html>
- Granda, W. (2004). El Pasillo Ecuatoriano: Noción de Identidad Sonora. *Flacso*(18), 63-70.
- Granda, W. (2004). El Pasillo Ecuatoriano: Noción de Identidad Sonora. Iconos. . En W. Granda, *El Pasillo Ecuatoriano: Noción de Identidad Sonora. Iconos*. (pág. 66). Quito: CONMUSICA.
- Granda, W. (2004). El Pasillo Ecuatoriano: Noción de Identidad Sonora. Iconos. . En W. Granda, *El Pasillo Ecuatoriano: Noción de Identidad Sonora. Iconos*. (pág. 66). Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo I*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana. .
- Guerrero, P. (2004-2005). Paredes Herrera, Francisco Jose Antonio. En P. Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (pág. 1073). Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Guerrero, P. (08 de Marzo de 2010). *Memoria Musical del Ecuador*. Recuperado el 20 de Marzo de 2017, de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-sante-lo-priore-y-el.html>
- Herrera, S. (2012). La Identidad Musical del Ecuador: El Pasillo. *RICIT*(4), 58-70.
- Herrera, S. (2012). LA IDENTIDAD MUSICAL DEL ECUADOR: EL PASILLO. *Universidad de Especialidades Turísticas*, 60.
- Herrera, S. (2012). LA IDENTIDAD MUSICAL DEL ECUADOR: EL PASILLO. En S. Herrera, *LA IDENTIDAD MUSICAL DEL ECUADOR: EL PASILLO* (pág. 66). Quito: Universidad de Especialidades Turísticas.
- Leon, T. (2005). *ANÁLISIS SEMIÓTICO SOBRE LAS TABLATURAS*. Costa Rica.
- Meneses, A. (s.f.). Discografía del pasillo ecuatoriano. En A. Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano* (pág. 11). Quito: Abya Yala .
- Meneses, A. P. (1997). *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya Yala.



- Pacheco, M. (2014). MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS. En M. Pacheco, *MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pacheco, M. (2014). MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS. En M. Pacheco, *MÚSICA ECUATORIANA PARA DOS GUITARRAS, OBRAS ORIGINALES SOBRE RITMOS ECUATORIANOS* (pág. 88). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pañi, J. C. (2011). *Análisis Interpretativo de las Obras Non Piu Andrai, Aunque me cueste la vida, El alma en los labios y La chola cuencana*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pañi, J. C. (2011). Analisis interpretativo de las obras, Non Piu Andrai, Aunq me Cueste la Vida, El Alma en los Labios y la Chola Cuencana. En J. C. Pañi, *Analisis interpretativo de las obras, Non Piu Andrai, Aunq me Cueste la Vida, El Alma en los Labios y la Chola Cuencana* (pág. 16). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pujol, E. (1956). Escuela Razonada de la Guitarra. En E. Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*. (pág. 67). Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Pujol, E. (1956). *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Tipán, J. (2014). *Diseño de un libro digital acerca del pasillo ecuatoriano para informar a los jóvenes de 15 a 17 años del colegio Aristóteles Bilingüe del Distrito Metropolitano de Quito*. Quito: Universidad Tecnológica Israel.
- Vitale, L. (2000). Musica Poular e identidad latinoamericana. *Del tango*.
- Wong, K. (1999). La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. . En K. Wong, *La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX*. (pág. 8). Quito.